



ISSN 0208—2551

1'2002

МАСТАЦТВА



Галоўны рэдактар
Аляксей ДУДАРАЎ.

Рэдакцыйная
калегія:
Юрась
БАРЫСЕВІЧ,
Вячаслаў
ВАЙТКЕВІЧ,
Людміла
ГРАМЫКА,
Арнольд
МІХНЕВІЧ,
Таццяна
МУШЫНСКАЯ,
Дамітрый
ПАДБЯРЭЗСКІ
(намеснік галоўнага
рэдактара),
Вячаслаў
ПАЎЛАВЕЦ,
Уладзімір
РЫЛАТКА,
Анатоль СМОЛЬСКІ
(намеснік галоўнага
рэдактара),
Рычард
СМОЛЬСКІ,
Уладзімір
ТОЎСЦІК,
Валянціна
ТРЫГУБОВІЧ.
Адрас рэдакцыі:
220029, Мінск,
вул. Чычэрына, 1.
Тэл.: 289-34-67,
289-34-68.

Разліковы рахунак
Дзяржаўнага
прадпрыемства
«Дом прэсы»
№ 3031202930019
у Славянскім
аддзяленні
Белбизнесбанка
г. Мінска, код 834
(часопіс
«Мастацтва»).

Рэспубліканскае
унітарнае
прадпрыемства
«Дом прэсы»
Міністэрства
інфармацыі
Рэспублікі
Беларусь.

© «Мастацтва»,
2002.

1 «Мастацтва» № 1



Уладзімір Кожух. Якая стаіць каля дарогі. Алей, 2001. 80x90.

Экран

Вольга НЯЧАЙ **2 Кіно нацыянальнае, кіно беларускае**

Ірына СМІРНОВА **34 Гармонія выявы і музыкі**

Гісторыя мастацтва

Людміла ВАКАР **9 Беларусі, Шагалу і іншым...
або Творчасць Марка Шагала
ў рэтраспектыве мастацкай культуры
Беларусі XVIII—XIX стагоддзяў**

Алесь КУШНЯРЭВІЧ **28 Раманскі мастацкі свет
і культура Беларусі**

Вадзім ГЛІННІК **31 Капэла айцоў-бернардынцаў у Будславе**

Вольга БАЖЭНАВА **46 Яшчэ адзін талент нясвіжскай княгіні**

Музыка

**14 Алег Залётнеў:
«Я імкнуўся пісаць шчыра і натхнёна...»**

Тамара ЯКІМЕНКА **42 Лідзія Мухарынская. Terra Sacra
спадчыны. Погляд з XXI стагоддзя**

Выяўленчае мастацтва

Яўген ШУНЕЙКА **17 На захад, на эцюды**

Алесь ТАРАНОВІЧ **22 «Зачараванне сапраўднасцю»
або апафеоз «бессардэчнай культуры»?**

Тэатр

Барыс БУР'ЯН **23 Імгненне з вечным — спрэчка і суладдзе**

Мастацкае фота

Надзея САЎЧАНКА **37 Твары і абліччы мінулага**

Рэцэнзіі

Уладзімір МАЛЬЦАЎ **52 Пра лёс забытага тэатра**

Падзеі, факты, інфармацыя

53 Хроніка мастацкага жыцця

55 Summary

56 Старонкі календара: люты 2002

Наш
Internet адрас:
www.ibamedia.com.

Тэхнічная
падтрымка
старонкі
даступна на
ibamedia
www.ibamedia.com

На першай
старонцы вокладкі:
Юрый Макараў.
Ціхая флейта.
Алей, 1999.

Кіно нацыянальнае, кіно беларускае

Вольга НЯЧАЙ

«Нацыянальны фестываль беларускага кіно» — так гучыць афіцыйная назва Брэсцкай кінабіенале. Але ці сапраўды можна сёння назваць айчынае кіно беларускім? Ці адлюстроўвае яно жыццё нашага народа — ягоныя ментальнасць, генную памяць, сучасныя духоўныя праблемы? І яшчэ адно пытанне: наколькі гэтае кіно мае права называцца мастацкім паводле сваёй вобразнасці (у тым ліку дакументалістыка)? Ці гэта не больш чым кінавытворчасць, сродак захавання вытворчай базы «Беларусьфільма»?

Наўрад ці гэтыя пытанні могуць мець просты адказ. Пакуль што беларуская эканоміка надта слабая, каб цешыць сябе ўласнымі драгімі кінавідовішчамі. Дзякуючы знікненню «жэлезнай заслоны» шараговы глядач цяпер мае што паглядзець і без айчынных фільмаў — калі не ў кінатэатры, дык на хатнім тэлеэкране. І тым не менш той жа Брэсцкі фестываль пераканаўча сведчыць: попыт на свае, беларускія фільмы ёсць. Гледачы не страцілі жадання зірнуць на сваё жыццё, перастворанае ў экранныя вобразы. Праблема ў тым, на якім мастацкім узроўні адлюстроўваецца жыццё нашых сучаснікаў і суайчыннікаў, што карыснага застаецца ў памяці і ў душы пасля прагляду? Прапаную зірнуць на панарамы мастацкага і дакументальнага кіно паасобку: тэматыка стужак у іх часта была блізкая, а вош творчы вынік — зусім розны.

«Паводыр».



Беларускія «рэінджэры»

Герой амерыканскіх і расійскіх баевікоў, якія займаюць пачэснае месца ў рэпертуары нашых кінатэатраў, дасягае сваіх мэтаў сілаю зброі ці кулака. У свядомасці маладых глядачоў замацоўваецца ўпэўненасць, што гэта найбольш эфектыўны сродак здабыць справядлівасць. Многія такія персанажы (і акцёры, што іх іграюць) сталі, як цяпер кажуць, «культавымі». Ідэя помсты («кроў за кроў») уводзіцца аўтарамі ў масавую свядомасць як цалкам прымальна для сучаснай маралі. Калі ў філасофскай кінапрыпавесці Т.Абуладзе «Мальба» гэтая ідэя мастацку пераканаўча абвясцілася, то ў сучасных фільмах «Украіна» П.Луцка або «Варашылаўскі стралок» С.Гаварухіна ідэя крывавай помсты выглядае цалкам рэспектабельна. Постсавецкае кіно не хоча адставаць ад рэпартажаў з рэальных крымінальных «разбораў», што транслююцца тэлебачаннем, — тыражуе і праслаўляе рамантызаваныя вобразы герояў накітавалі прафесійнага кілера з фільма С.Балабанова «Брат».

У апошнія гады падобныя героі з'явіліся і ў беларускім кіно, якое традыцыйна трымалася больш светлых ідэалаў — спагады і міласэрнасці. На экраны павылазілі беларускія «рэінджэры». Падзеі гэтых фільмаў адбываюцца ў розныя гістарычныя эпохі: у гады вайны, у перыяд распаду СССР ці ўжо ў наш час, але змест іх аднолькавы: узброенае змаганне з ворагам паводле жанравых канонаў амерыканскага баевіка. У такіх творах фізічнае дзеянне пераважае над вымалёўваннем псіхалогіі герояў — і таму тыя выглядаюць такімі аднамернымі і прымітыўнымі. Фільмы «фізічнага дзеяння» ствараюцца для найбольш шырокай і найменш падрыхтаванай аўдыторыі — для падлеткаў.

«Рэінджэраў» такога кшталту можна бачыць і ў стужцы М.Пташукі «У жніўні 44-га...». У цітрах фільма невяпадкова адсутнічае імя сцэнарыста — пісьменніка У.Багамолава. Рэч не толькі ў фінансавых «разборках» аўтараў стужкі (яны падрабязна асвятляліся з розных бакоў у прэсе і сталі для фільма дадатковай рэкламай). Сутнасць спрэчкі пісьменніка і рэжысёра больш глыбокая: не адбылося паразумення ў поглядах на псіхалагічны партрэт герояў, уплыў вайны на чалавечую мараль, неабходнасць абцяжарваць сабе пошукам не ворагаў, а справядлівасці. У апавесці пэўная псіхалагічная глыбіня ёсць. На экране ж атрымаўся звычайны, адносна прафесійна зроблены баявік пра контрразведчыкаў, якія шукаюць варожых шпіёнаў. Для такіх герояў няма

ніякай маральнай праблемы ў тым, каб забіць непрыяцеля на вачах яго каханай жанчыны, маладой маці. Рэцыдывам эстэтыкі часоў таталітарызму выглядаюць сцэны ў стаўцы Сталіна, які паказаны хоць і крыху адмоўна (з гледжання ягоных загадаў), але ў той самы час — велічна, у традыцыях пафасных твораў перыяду «малакарцінны». Атмасферу фільма ажыўляе хіба што бясконцы рух ваеннай тэхнікі на дарогах. Увага напружваецца толькі ў фінале, калі «момант ісціны» выкрывае апраўтых у савецкую форму шпіёнаў.

Жанр баевіка спрашчае той вобраз вайны, што быў створаны сапраўды нацыянальным і сапраўды мастацкім кіно. Былі ў нас і героіка-рамантычныя фільмы на гэтую тэму («Канстанцін Заслонаў», «Гадзінішнік спыніўся апоўначы», «Альпійская балада»), і лірыка-насталёгічныя («Праз могілкі», «Я родам з дзяцінства», «Вянок санетаў», «Іван Макаравіч»), і трагічныя («Ідзі і глядзі», «Знак бяды», «Сведка»). Ці ж сапраўды спадкаемцам такіх высокіх дасягненняў айчыннага мастацтва мусіў стаць спрошчаны баявік? А мо сам жанр фільма «пра шпіёнаў» дыктуе свае правілы гульні?

Бадай што не. Беларускае кіно можа і тут выйсці на новы, больш глыбокі ўзровень мыслення. Доказам таму — дакументальныя фільмы «Апошні з групы «Джэк»» В.Жыгалкі («Тэлефільм») і «Кент, або Вялікая гульня маленькага шэфа» С.Агеенкі («Белвідэацэнтр»). Героі гэтых карцін — нашы сучаснікі, былыя разведчыкі. Г.Юшкевіч сёння — апошні, хто можа распавесці пра дыверсійную групу «Джэк», што дзейнічала ў тыле ворага, пад Кёнігсбергам, прыкладна ў тыя ж дні, у якія разгортваецца дзеянне фільма М.Пташукі. Амаль люстэркавая сітуацыя: Г.Юшкевіч і ягоныя паплечнікі таксама перадавалі па радыё за лінію фронту звесткі пра рух варожай ваеннай тэхнікі. Але наколькі адрозніваецца танальнасць праўдзівай дакументальнай карціны ад стылістыкі бутафорскага баевіка! Г.Юшкевіч, які ваяваў яшчэ падлеткам, глядзіць на тагачасны падзеі не проста як мудры дарослы чалавек, а як філосаф. Ён з гумарам распавядае пра неверагодныя выпадкі — напрыклад, як савецкага разведчыка хавала на гарышчы свайго дома нямецкая сям'я. У тым самым доме жылі нямецкія контрразведчыкі, што шукалі савецкіх радыстаў, і гаспадыня гатавала ежу ў агульных рондлах для шпіёна і тых, хто яго лавіў. Вось незвычайны сюжэт — амаль фантастычны, з такіх робяцца баевікі. Але Г.Юшкевіч кранальна распавядае і пра пасляваенныя сустрэчы са сваімі нямецкімі пабрацімамі (гэта мы бачым у нямецкай кінахроніцы), і пра тое, як патаемна правозіў антыфашыста Аўгуста Шылета пасля вайны на ягоную радзіму, у Калінінград (немцы тады не мелі права прыязджаць у былы Кёнігсберг). Вось грані гістарычнай праўды, побач з якой кінематаграфічная міфалагема пра подзвігі «героў-контрразведчыкаў» не выклікае ніякага даверу.

Варта адзначыць удалы дэбют у беларускім кіно сцэнарыста С.Трахіменка. Гэта ён напісаў сцэнарыі абедзвюх згаданых дакументальных стужак пра разведчыкаў. Абедзве пабудаваныя як споведзь-успаміны герояў, маюць шмат цікавай малавядомай інфармацыі. Герой другой стужкі, А.Гурэвіч (псеўданім «Кент»), у гады вайны быў рэзідэнтам савецкай разведкі ў Бруселі. У фільме з інтрыгуючай назвай «Кент, або Вялікая гульня маленькага шэфа» багата парадаксальных, нечаканых падрабязнасцяў з жыцця рэзідэнтаў-падпольшчыкаў, удала скарыстоўваецца замежная кінахроніка.

Асноўныя творчыя беды беларускага кіно вынікаюць з таго, што нам не стае таленавітых сцэнарыяў. У тым ліку і традыцыйная для айчыннага кінематографа тэма вайны магла б набыць свежы подых, калі б у сцэнарыях набыты нашым народам трагічны досвед пераасэнсоўваўся праз прызму актуальных рэаліяў — пагрозы чацвёртай сусветнай вайны (з міжнародным тэрарызмам і крыміналам). Наўрад ці можна лічыць мастацкім дасягненнем наўмысна прымітывізаваную камедыю пра сучаснае войска «Армія выратавання» (студыі «Відэафакт» і «Беларусьфільм», сцэнарыі Я.Байрачнага, І.Трацяка і С.Пупыла, рэжысёр С.Краўцоў).

На вобразах сучасных «рэінджэраў» грунтуецца і фільмы, знятыя паводле сцэнарыяў В.Чарных, — трохчасткавы серыял «Любіць па-руску» і «Рэінджэр з атамнай зоны». Вядомы майстар меладраматычных сюжэтаў В.Чарных сцэнарыі гэтых стужак збудаваў на скрыжаванні жанраў баевіка, меладрамы і палітычнага плаката.

Чарнобыльская тэма, актуальная і балючая, пакуль не знайшла сабе адэкватнага мастацкага ўвасаблення. Шукаць трэба, бадай, у рэчышчы праро-

«Свежына з салютам».



чага фільма-прыпавесці А.Таркоўскага «Сталкер», дзе «зона» трактуецца як выпрабавальны палігон адносінаў людзей да прыроды і чалавека да чалавека. У той стужцы павуе змрочная апакаліптычная атмасфера, але ўсё ж адчуваецца надзея аўтараў на здольнасць чалавека ўратавацца праз любоў і павагу да суседзяў па планеце. У фільме ж В.Нікіфарова «Рэйнджэр з атамнай зоны» няма нават спробы зірнуць на тэму Чарнобыля не толькі што па-філасофску, але і хоць бы з гледзішча ўплыву наступстваў катастрофы на псіхалогію вясковага людю. Зона тут — не больш чым экзатычная дэкарацыя для змагання «рэйнджэра»-чарнобыльца з карыкатурнай мафіяй і ўласнымі сексуальнымі комплексамі. У адным з эпизодаў, калі міліцыя затрымлівае ліхадзеяў у падпольным публічным доме, гучыць сімвалічная фраза: «Дайце што-небудзь сорам прыхаваць!». Гучыць, нібы аўтарская самахарактарыстыка. Які сцэнарый — такі і фільм.

А між тым беларуская дакументалістыка ўжо стварыла цалкам прыстойны фільм пра наступствы Чарнобыльскай катастрофы. Маю на ўвазе стужку В.Жыгалкі «Забароненая зона» («Тэлефільм»). Мова там ідзе пра Палескі дзяржаўны радыяцыйна-экалагічны запаведнік, пра ўплыў радыяцыі і адсялення людзей на флору і фаўну: жыццё працягваецца і развіваецца. Прырода вучыць чалавека, што ён таксама можа адужаць усе свае беды.

Паводле сцэнарыя В.Чарных акцёр і рэжысёр Я.Мацвееў зняў фільм «Любіць па-руску», дзе сам выступіў у ролі гэткага «рэйнджэра»-пенсіянера-губернатора. Зноў знаёмая схема: мафія перашкаджае жыццю фермерам, а губернатару — будаваць мост, што мае злучыць Расію і Беларусь. Герой серыяла, як сапраўдны рэйнджэр (ён мае партызанскі

досвед і малады тэмперамент), змагаецца з ворагамі зброяй, што захавалася ў сялянства ў часоў вайны (адпаведна мафія сімвалічна асэнсоўваецца як спадкаемца акупантаў). Яшчэ больш нагадваюць рэйнджэраў героі другога плана — мускулісты ахоўнік з былых «афганцаў» і знаёмы з прыёмамі рукапашнага бою малады бацюшка (былы спецназавец). Фінал фільма прымушае прыгадаць «агіт-пропаўскія» стужкі 1920-ых — 30-ых гадоў з іх плакатнымі лозунгамі і пафаснымі песнямі. Калькі з не лепшых узораў амерыканскага і савецкага кіно прыніжаюць і аўтараў, і гледачоў. Тэмы бяруцца нібыта сур'ёзныя, знешне актуальныя, а мастацкае вырашэнне шукаецца (нават наўмысна) як мага больш прымітыўнае.

Беларускае кіно сёння мае патрэбу ў новых героях, з пазітыўным светлаглядам. Спадзяюся, прыйшоў час развітацца з комплексам г. зв. «маральнага Чарнобыля», што панавала ў нашым кіно мінулага дзесяцігоддзя, з героямі-самагубцамі і фільмамі-плачамі накітавалі стужак «Апошняя роля» М.Дудзіна і «Эпілог» І.Дабралюбава. Але пакуль што новыя крыніцы энергіі шукаюцца не ў духоўнай, а ў фізічнай сіле. Ці ж наш гэта шлях — капіраваць галівудскія рэцэпты змагання з несправядлівасцю? Ці беларускае атрымліваецца ў выніку кіно?

І смех, і слёзы, і любоў

Вясёлая, жыццярэдасная камедыя ва ўсе часы была вельмі папулярным жанрам. Смехавая культура наогул займае важнае месца ў фальклорнай традыцыі кожнага народа, на ёй можна грунтаваць і сучасныя пошукі жыццесцвярджальных сюжэтаў. У айчынай аўдыторыі ў свой час валікі поспех мелі беларускія кінакамедыі У.Корш-Сабліна «Мая любоў» і «Шукальнікі шчасця», фільмы-спектаклі «Паўлінка» і «Хто смяецца апошнім». У апошнія дзесяцігоддзі запамінальных камедыяў у нашым кіно не было.

І вось на экраны выходзіць «Свежына з салютам» — фільм, які рэкламуецца як «народная камедыя», «дубок», «чыстая камедыя». Сцэнарыст С.Давідовіч сюжэт кароткага анекдота расцягнуў да памераў поўнаметражнай карціны. Змест фільма наступны. Да вяселля трэба забіць свінню, каб была свежына. Мужыкі нападзітку б'юць яе, доўга цягаюць па зімовым лесе, а яна ўрэшце аказваецца жывою.

«Гумар» аўтары імкнуцца выпісваць з той сітуацыі, што вяселле робіцца спекам: жаніх — салдат, які мусіць тэрмінова вярнуцца ў сваю часць. Аўтары ўводзяць у сюжэт «смешную», на іхнюю думку, сцэну: мясцовы жыхар (таксама нападзітку) пераапранаецца ў «бацюшку» і бласлаўляе маладых. Эпізод зняты ў традыцыях атэістычнага кіно 1920-ых гадоў, дзе агульным месцам быў саркастычны паказ царкоўных абрадаў. Ці быў сэнс рабіць гэта сёння?

Дарэчы, у расійскай стужцы «Прыходзь на мяне паглядзець» (рэжысёр А.Янкоўскі), якая была паказаная па-за конкурсам на Брэсцкім фестывалі, таксама ёсць падобная сцэна жартулівага бласлаўлення, але трактуецца яна зусім інакш. Замест іконы маладых бласлаўляюць... партрэтамі Дыкенса, аднак жаніх рашуча кажа, што старадаўні абрад для яго — рэч вельмі сур'ёзная і жарты тут не да месца.

Рэжысёр І.Паўлаў ставіў «Свежыну з салютам» паводле сцэнарыя сумнеўнай вартасці, ад якога на кінастудыі адмовіліся ўсе іншыя рэжысёры. Вось і атрымаўся нават не дубок (у яго свае эстэтычныя каноны), а псеўдалубок, нейкі сувенірны гібрид паскоранага вяселля і запаволеннага салюта.

Не менш, чым камедыя (смехавы жанр), у гледачоў папулярная меладрама (слёзны жанр). Фільм «Павадыр» (сцэнарыі А.Качана пры ўдзеле А.Яфрэмава, пастаноўка А.Яфрэмава) — гэта рымейк слаўтай меладрамы Чапліна «Агні вялікага горада». Гераіня, сляпая дзяўчына, слухае фанаграму чаплінскага фільма і марыць пра зрок і каханне. Малады чалавек прыводзіць ёй сабаку-павадыра і сам выступае для яе ў ролі нябачнага сабакі (Хлопчыка). Карацей, гэта гісторыя казачнага кахання са шчаслівым канцом. Актрыса Тэатра-студыі кінаакцёра Валерыя Арланава іграе сваю гераіню, надаючы ёй рысы рамантычна-загадкавай прыгажуні. Інтэрпрэтацыя ролі нагадвае вобразы, якія ў пачатку мінулага стагоддзя стварала актрыса нямога кіно Вера Халодная. Мяркую, Арланава мае выразную індывідуальнасць, у разліку на якую можна ствараць адмысловыя сцэнарыі (магчыма, для серыялаў). Выканаўца мужчынскай ролі П.Юрчанкоў-малодшы сваю ролю «павадыра» пабудаваў досыць схематычна.

Наогул трэба зазначыць, што меладрама — даволі перспектывны жанр для нашых кінамайстроў. У беларускім кіно такіх фільмаў было нямала: прыгадаю, напрыклад, стужкі «Палеская легенда», «Каханнем трэба даражыць», «Шчасце трэба бераччы». Меладрама вучыць спачуванню і міласэрнасці, яна блізкая да народных казак. У адрозненне ад крывавых і змрочных баевікоў, меладрама нагадвае людзям, што зло можна адужаць і чыстымі рукамі, і таму гэта не «нізкі» жанр, а форма народнай масавай культуры. Серыялы, у тым ліку «сямейныя», з меладраматычным сюжэтам, маглі б апраўдана знайсці сабе месца ў беларускім нацыянальным кіно.

Даўнія і слаўныя традыцыі мае на нашым экране жанр дзіцячага кіно. Ужо класікай сталі кінамузіклы Л.Нячаева «Прыгоды Бураціна» і «Пра Чырвоны Каптурок». Смех, радасць, песні, тавцы, казачныя касцюмы, жывыя і выразныя дзіцячыя тварыкі, натуральнасць іх жыцця ў казачных вобразах — усё гэта дае права далучыць фільмы Л.Нячаева да «залатога фонду» беларускага кіно.

Дзіцячыя стужкі апошніх гадоў маюць зусім іншую танальнасць: іх героі пакрыўджаныя

жорсткім светам, дзе ўладараць дарослыя («Вогненны стралок» М.Князева, «Падзенне ўгару» А.Трафіменкі, «Маленькі баец» і «Зорка Венеры» М.Касымавай). Дзіцячае кіно зрабілася філіялам дарослага з ягонымі бізлітаснасцю і часам безвыходнымі жыццёвымі сітуацыямі. У такіх фільмах няма дзіцячага смеху і жыццярэдаснасці. Дзіцячыя фільмы сталі трагічнымі. Знікла казка — спрадвечны жанр ідэалізаванага ўвасаблення перамогі добра над злом.

У стужцы «Зорка Венеры» (сцэнарыі В.Казько пры ўдзеле М.Касымавай) галоўная гераіня — маленькая скрыпачка з сям'і алкаголікаў. Старэйшая сястра-наркаманка прымушае дзяўчынку зарабляць грошы ёй на наркатыкі. Спадзяванні скрыпачкі, што сястра кіне «калоцца», марныя. Як жа перавесці такую жорсткую рэальную сітуацыю ў казачны рэгістр для дзіцячай аўдыторыі? Аўтары «рамантызуюць» яе праз увядзенне ў сюжэт казачнага персанажа — маленькага рыцара з мячом. Гэтая лялька — казачны сябар і паплечнік малой гераіні. Гучыць песня пра рыцара, які змагаецца са злом, але гучыць яна фальшыва. Старэйшая сястра карыстаецца самаахвярнасцю малодшай і нават вучыць яе, што для блізкага чалавека трэба ахвяраваць усім на свеце. Але любоў скрыпачкі да сястры слугуе перамозе не добра, а зла, бо тая ўсё адно працягвае ўжываць наркатыкі. Такім чынам, аўтары памкнуліся спалучыць неспалучальнае — жорсткую рэальнасць і рамантычную казку. Адрас фільма стаў неакрэслены.

На жаль, гэтак патрэбныя дзецям фільмы-казкі, фільмы-музіклы цяпер ніхто з беларускіх аўтараў не здымае. Ёсць цікавыя дакументальныя стужкі пра сучасных дзяцей, у тым ліку фільмы-плакаты, фільмы-перасцярогі («Наркаманыя» рэжысёра А.Каласкова, «Канікулы для сіраты» Г.Адамовіч, «Зязю-

«Свежына з салютам».



«Армія выратавання».



ліны дзеці» С.Гайдук), ёсць і творы рамантычнага плана (напрыклад, «Я сустрэну, я пазнаю...» І.Волах — пра першае каханне). У анімацыйным кіно з'явілася цікавая і патрэбная плынь духоўнай асветы: рэжысёр І.Кадзюкова стварыла для дзяцей цыкл фільмаў пра Раство («Цудоўная вячэра на Куццю», «Дзяўчынка з запалкамі», «Прыпавесць пра Раство»).

Меладрама, камедыя, фільм-казка (пажадана музычная) — вось жанры, якія заўсёды могуць разлічваць на глядацкі попыт. Тут у беларускага кіно ёсць добрыя традыцыі, і, спадзяюся, яны будуць мець працяг. У прыватнасці, І.Волах марыць пра экранізацыю казак Андэрсена... Ці дадуць ёй такую магчымасць?



Творчасць. Духоўнасць. Вера.

Найбольш значныя здабыткі беларускае кіно мае сёння ў галіне дакументалістыкі. Невыпадкава галоўныя прызы Брэсцкага кінафестывалю атрымалі арыгінальныя, сапраўды аўтарскія стужкі — «Несыграная роля» Н.Гаркуновай і «Андрэевы камяні» В.Асюка. Важна і тое, што рэжысёры паставілі гэтыя фільмы паводле ўласных сцэнарыяў. Паводле мастацкай структуры гэта ўнікальныя карціны.

Н.Гаркунова зрабіла тое, чаго да яе не рабіў ніхто: яна знітвала ігру акцёра ў віртуальнай ролі з ягонай споведдзю пра жыццё і ўжо сыграныя ролі. У стужцы разгортваюцца і пераплятаюцца тры сюжэтно-вобразныя лініі, тры адметныя лёсы: акцёра В.Манаева, літаратурна-сцэнічнага персанажа Башмачкіна і аўтара гэтага персанажа пісьменніка М.Гогаля. Філасофскую глыбіню стужкі падтрымліваюць цытаты з творчай спадчыны Гогаля. Фільм магнетызуе аўдыторыю духоўным зместам і незвычайнай формай. Ён светлы і ачышчальны.

Герой фільма «Андрэевы камяні» Андрэй Арыніч, былы студэнт Акадэміі мастацтваў, пасля аварыі страціў рухомасць. Асабістая трагедыя не

пазбавіла яго волі да жыцця, яна дапамагла яму пераасэнсаваць прызначэнне чалавечага жыцця. Андрэй распавядае, як калісьці смяшлі чарнобыльскіх дзяцей у ролі клоуна, як спачуваў чужому гору (мы бачым кінахроніку тых часоў). Цяпер ён пытаецца ў сябе не «За што мне такая бяда?», а «Дзеля чаго?». Разам з рэжысёрам герой едзе на далёкі хутар пад Крэвам, каб згодна старадаўняй традыцыі выбіць крыжы на тамтэйшых камянях. Так некалі рабілі продкі, каб бараніць Радзіму ад ліха. Незвычайны фільм. Трагічны і жыццесцвярдзальны.

Сярод духоўна значных напрамкаў сучаснай беларускай дакументалістыкі варта адзначыць дзве сучасныя тэмы: экалагічнае і этналагічнае (фальклорнае) кіно. Праблематыку яны маюць агульную: гэта пагроза знікнення найкаштоўнага, што ў нас сёння ёсць, — аўтэнтчнага фальклору і ўнікальнай прыроды. У Беларусі яшчэ можна знайсці сёе-тое з таго, што страцілі многія больш развітыя краіны Еўропы, — некранутыя лясы і балоты, запісаных у Чырвоную кнігу птушак і звяроў. У далёкіх вёсках (асабліва на Палессі) захаваліся і старажытныя формы аўтэнтчнага фальклору, у тым ліку — песні і найгрышы каляндарнага і сямейна-абрадавага цыклаў.

Фальклорна-даследчыцкія фільмы называюць таксама «візуальнай антрапалогіяй» і «экраннай этнамузыкалогіяй». У Беларусі гэты жанр развіваецца каля 30 гадоў — найперш дзякуючы прыходу ў кіно этнамузыкалага Зінаіды Мажэйкі. Яна сцэнарыст цыкла фільмаў «Палескія калядкі», «Галасы вякоў» і «Памяць стагоддзяў» (рэжысёр Н.Сава), «Палескія вяселлі» і «Крывыя вечары» (Ю.Лысятаў), «Пранясі, Божа, хмару» (А.Шклярэўскі). На Брэсцкім кінафестывалі быў прадстаўлены фільм «Рух зямлі» (рэжысёры Ю.Лысятаў і С.Гайдук). Выдатныя майстры «галасных» спеваў С.Дубейка і М.Басякоў спяваюць у ім на вольным наветры ў сугуччы з жыццёвым цыклам прыроды, якім кіруе рух Зямлі.

Калі «Андрэевы камяні» — гэта фільм-малітва, то «Рух Зямлі» — фільм-песня. Абодва гэтыя творы — праява душы і ментальнасці народа, яны бясспрэчна належаць беларускай нацыянальнай культуры. Стужка «Рух Зямлі» была адзначаная прызам «Прохарскі анёл» на X Міжнародным фестывалі этналагічных фільмаў у Бялградзе (2001). Між тым на Брэсцкім фестывалі гэты фільм (і этнамузыкалагічны, фальклорны напрамак наогул) не быў падтрыманы. Ці ж не сведчыць гэта пра неразуменне неабходнасці захавання і развіцця традыцыяў народнай культуры?

У апошнія гады добра паказала сябе прынцыпова важнае для нашай экраннай культуры кіно на тэмы экалогіі. Асобныя стужкі рабіліся і раней, цяпер жа звярнуў на сябе ўвагу таленавіты і актыўны аўтар І.Бышнёў — біёлаг паводле адукацыі, адзін з кіраўнікоў грамадскай арганізацыі «Ахова птушак Беларусі». Фільмы пра беларускую прыроду ён зды-

мае ў розных жанрах. Сярод іх — навукова-папулярная стужка «Жывыя сведкі ледавікоў», экранная медытацыя «Жывая вада», сюжэтная ігравая карціна для дзяцей «Лясныя хованкі» (на Міжнародным тэлекінафоруме ў Ялце ў 2001 г. яна заняла III месца ў намінацыі навукова-папулярных і асветных праграмаў).

І.Бышнёў мяркуе, што экалагічныя фільмы могуць знайсці сабе самую разнастайную аўдыторыю. Можна здымаць замалёўкі для экатурыстаў, дзіцячыя фільмы-казкі пра жывёлаў, стужкі пра рэалізацыю ў Беларусі прыродаахоўных праектаў, апаведы пра асобныя віды птушак і жывёлаў, серыялы пра запаведнікі і нацыянальныя паркі, можна скарыстоўваць вобразы беларускай прыроды ў рэкламных роліках і замалёўках для эмацыянальнай рэлаксацыі. Вельмі шкада, што на Брэсцкім фестывалі гэты перспектывны напрамак нашага кіно не быў ацэнены, а сам І.Бышнёў не атрымаў ніякага прыза (нават за дэбют), якога ён, безумоўна, заслужыў.

Большыня дакументальных фільмаў апошніх гадоў прысвечана выбітным дзеячам культуры. Пераважаюць стужкі, створаныя ў паэтычна-метафарычнай стылістыцы. Варта адзначыць «Вочы вады» А.Шклярэўскага (пра брата рэжысёра, вядомага пісьменніка І.Шклярэўскага), «Дрэва за акном» М.Якжэна (пра мастака кіно Я.Ігнацьева), «Анісімаў» (пра дырыжора А.Анісімава) і «Вяртанне ў рай» В.Шышова (пра мастака В.Вялініцкага-Вірулю), «Мастак, які малюе на пяску» С.Кацёра (пра рэжысёра В.Раеўскага). У гэтых творах адчуваецца сугучнасць светагляду аўтара і героя.

Былі і парадныя, апісальніцкія кінапартрэты. Сярод іх — «Снег падае і расце» М.Князева (пра рэжысёра Б.Луцэнку), «Сёння — Аляксей Дудараў» У.Цеслюка, «Разам з ім» У.Арлова (пра кінарэжысёра У.Корш-Сабліна) ды іншыя. Не ўсе яны трапілі ў праграму Брэсцкага фестывалю, але ўсё ж засмучае інертная стэрэатыпнасць мыслення аўтараў такіх стужак. Звычайны шаблон: падарожжа ў мясціны, дзе прайшло дзяцінства героя, справаздачныя маналогі, славаслоўе «хору» папчэнікаў і г. д. Экранны партрэт можна стварыць зусім інакш. Напрыклад, у фільме М.Якжэна «Дрэва за акном» герой не прамаўляе ніводнага слова, замест языка гавораць міміка, удумлівыя вочы, а таксама — жывапісныя палотны, у якія герой уклаў сваю душу. Іншы прыклад дае стужка «Вочы вады», дзе паэт І.Шклярэўскі натхнёна дэкламуе свае вершы на фоне прыроды (яе цудоўна паказаў аператар Д.Зайцаў).

Некаторыя фільмы-партрэты выклікалі ў мяне нутраны супраціў. Твор С.Шульгі «Час акцёра. Дывертысмент», які знаёміць гледача з акцёрам А.Ткачонкам, пабудаваны як фантазмагорыя: персанажы, якіх увасабляў на сцэне акцёр, зліваюцца з яго падсвядомасцю і авалодваюць яго цэлам. Асоба акцёра нібы знікае: множацца думкі пра смерць і самагубства, герой разважае пра тое, як лёгка мож-

на перайсці ад быцця да нябыту. Калі прыгадаць, што А.Ткачонак іграў у сумнеўных з гледзішча маралі мастацкіх фільмах «Нячысцік» і «Апошняя роля» М.Дудзіна, — робіцца зразумелым, адкуль такая страта павягі да жыцця. І ўсё ж, яркую, духоўны свет А.Ткачонка больш багаты. Сведчаннем таму — роля «чалавека са свечкай», якую гэты акцёр сыграў у фільме М.Якжэна «Нататкі маладога доктара».

А.Карпаў, які колісь праявіў сябе тонкім псіхалагам у стужцы пра актрысу А.Клімаву «Апошні спектакль», новую карціну, «Опус з 10 да 15», зрабіў як аўтапартрэт з акцёрамі на рэпетыцыі спектакля «Дзікарка». Рэжысёр нібы замбіруе сваіх актёраў, каб тыя ўвайшлі ў транс для крутых эра-



тычных рухаў (аператар зняў іх з падкрэслена нізкіх ракурсаў). І пры гэтым аўтар не пасаромеўся прысвяціць фільм «акцёрам — з любоўю». На мой погляд, экран кажа мовай пластыкі пра іншае — пра аўтарскі нарцызізм.

На Брэсцкім фестывалі былі, вядома, і больш духоўныя карціны, дзе аўтары і героі разважаюць пра вечныя катэгорыі ісціны і маралі. У свой час В.Шавялевіч зняў фільм, неацэнную каштоўнасць якога мы разумеем толькі сёння, калі не стала ягонага героя — акадэміка Д.Ліхачова («Лісты пра добрае і вечнае»). У стужках цыклаў «Да вас, сучаснікі мае» і «Беларусь на крыжы стагоддзяў» В.Шавялевіч працягнуў апавед пра выдатных дзеячаў нашай гісторыі, асабліва святароў і асветнікаў. В.Каралёў у карціне «Святыні Беларусі» ўпершыню ў нашай экраннай культуры разважае пра тое, якія святыні шануе беларускі народ. Гэта філасофскае эсэ. М.Якжэн у стужцы «...З забыцця і праху» аднаўляе старонкі жыцця археографа, складальніка першага зборніка «Беларускіх старадаўніх граматаў» І.Грыгаровіча. Герой фільма Р.Ясінскага «Столькі гадоў», слоніўскі збіральнік старажытных рэчаў для буду-

чага музея «Беларускае мястэчка» М.Рылько, кажа з экрана пра неабходнасць ратавання гістарычнай памяці (у кожным рэгіёне і мястэчку яна свая, адметная). Можа, у гэтай тэме і крыецца квінтэсенцыя нацыянальнага кіно?

Некаторыя філосафы і гісторыкі выказваюць, мабыць, слушнае меркаванне, што ў гісторыі наша-



га міралюбнага народа больш праславіліся не ваяры, а святары. Дык чаму ж у планах «Беларусь-фільма» няма стужкі (пажадана, серыяла) пра святую заступніцу нашай зямлі Еўфрасінію Полацкую? Чаму для экраннага ўвасаблення абраны вобраз жанчыны-ваяра — Анастасіі Слуцкай? Пра яе, дарэчы, засталася вельмі мала звестак, і сцэнарысту А.Дзялендзіку давялося выдумляць яе любоўныя прыгоды, а потым аператыўна дэкараваць жанр карціны пад «эпічнае палатно».

Неащадна ставімся мы да свайго гістарычнага мінулага, да слаўных дзеячаў мінулых эпохаў. Пакуль што беларускае кіно не стварыла па-мастацку глыбокага фільма пра Францыска Скарыну (даўні фільм «Я, Францыск Скарына» паказвае не столькі мысляра і першадрукара, колькі шукальніка рамантычных прыгодаў). Набліжаецца 120-годдзе з дзён нараджэння нашых песняроў — Янкі Купалы і Якуба Коласа, а што з гэтай нагоды напісалі нашыя драматургі? Потым, пэўна, будзе дзяжурная «галач-

ка» — які-небудзь кароткі парадны фільм да юбілею. Няма ў планах студыі і новых экранізацый твораў У.Караткевіча, якія мелі б гарантываны попыт у гледача. Між тым, ведаю, М.Якжэн марыць пра пастаўку фільма паводле філасофскай і ў той самы час прыгодніцкай «Ладзі распачы»... У галіне кінадраматургіі ў апошнія дзесяцігоддзе адсутнічаў клопат пра айчыннае кіно як пра форму нацыянальнай культуры, форму ментальнасці свайго народа. У вытворчасць запускаюцца выпадковыя,



зусім слабыя сцэнарыі, з'яўленне якіх можна патлумачыць толькі прычынамі, далёкімі ад мастацкіх і агульнакультурных клопатаў. Калі дзяржаўныя грошы выдаткоўваюцца на кепскую драматургію — няма сэнсу чакаць добрых фільмаў.

Мастацкі ўзровень беларускай экраннай культуры сёння трымаецца на дасягненнях дакументальнага кіно і анімацыі. Ігравое ж кіно не думае пра развіццё нацыянальнай культуры, яно безвынікова шукае поспеху на бітых шляхах замежнай мас-культуры з яе спрошчанымі шаблонамі. Ці адрозніцца наша мастацкае кіно — залежыць, найперш, ад наспелых зменаў у сістэме пошуку і адбору кінасцэнарыяў. Таленавітыя рэжысёрскія кадры мы пакуль яшчэ маем, хоць працуюць яны ўсё больш за межамі Беларусі.

Фота А. Дамітрыева
і з архіва часопіса «На экранах».

Беларусі, Шагала і іншым...

або Творчасць Марка Шагала ў рэтраспектыве мастацкай культуры Беларусі XVIII—XIX стагоддзяў

Людміла ВАКАР

Творчасць Марка Шагала часцей за ўсё разглядаецца ў кантэксце расійскага і еўрапейскага авангарда. Разам з тым яго творы лёгка суадносяцца з беларускай мастацкай традыцыяй і лагічна працягваюць яе развіццё.

У адным са сваіх тэкстаў М.Шагал пакінуў наступнае назіранне: «Кожны мастак мае сваю радзіму, свой родны горад, і, хоць потым на яго ўздзейнічае і ўплывае іншае асяроддзе, нейкі асноўны штырх застаецца ў ім, водар радзімы жыве ў яго творах... Гэта адразу, напрыклад, адчуваецца ў характары дрэваў або гульцоў у карты Сезана, які нарадзіўся ў Эксе; у скрыўленых даляглядах Ван Гога, ураджэнца Галандыі; у амаль арабскім арнаменталізме нашага Мадэльяні — народжанага ў Італіі...»¹ Калі працягнуць гэтую думку Шагала, можна сцвярджаць, што ён у сваіх карцінах увасобіў вобраз Беларусі. Але парадокс заключаецца ў тым, што мастак нідзе не згадвае слова «Беларусь». Яно згубілася ў яго габрэйска-расійскай самасвядомасці. Пры гэтым аўтэнтыка вобразаў шагалаўскіх твораў сведчыць пра іх беларускае паходжанне. Барочная архітэктура яго краявідаў Віцебска цалкам адносіцца да польска-беларускай традыцыі. У кампазіцыях, жанравых і фантазіяных, шмат этнаграфічных рэчаў беларускага характару. Разам з габрэйскімі матывамі ў касцюмах яго персанажаў мы сустракаем рамбічны ўзор бранага ткацтва беларускіх ручнікоў. Яго героі жывуць у тыповых для Віцебшчыны драўляных дамах, напоўненых прадметамі побыту, якія цяпер экспануюцца ў музеях. Гэтыя ж дамы мы бачым у яго позніх працах, дзе яны падаюцца як архетып жылля. Над імі ўзлятае ў неба Ікар, іх прыцягненне вяртае яго на зямлю. Гэта і творчая фантазія Шагала ўздымалася да вяршынь сусветнай культуры і зноў рэфлексавала ўражаннямі дзяцінства. Беларуская культура ў творчасці Шагала мае такі ж характар глебы, як і габрэйская, але ў адрозненне ад яе не асэнсавана, не культывавана самім мастаком.

Вызначаючы нацыянальныя кампаненты творчасці Шагала, А.Эфрос падкрэсліваў: «Шагал нарадзіўся габрэем, вырас у літоўскай правінцыі, высеў у Парыжы»². Сам мастак, згадваючы пра радзіму, заўсёды цёпла казаў пра Віцебск і не апусціў упэўнена пра Расію. Дастаткова працываваць такія радкі з яго кнігі «Маё жыццё»: «Няўжо гэта Расія? Увогуле я яе дрэнна ведаў. Ды і не бачыў. Ноўгарад, Растоў, Кіеў — дзе яны і якія? Не, праўда, дзе? Я ўсяго толькі і бачыў Петраград, Маскву, мястэчка Лёзна ды Віцебск. Але Віцебск — гэта месца асобае... беднае, глухое месца... Там дзесяткі, сотні сінагог, мясных крамаў, мінакоў. Няўжо гэта Расія? Гэта толькі мой родны горад, куды я зноў вяртаўся»³. Відавочна, што мастак прызнае сваёй радзімай не столькі

Расію, колькі яе ўскаіну, тую мяжу аселасці габрэйскага народа, якая гістарычна вызначаецца як Вялікае Княства Літоўскае і якую А.Эфрос называў літоўскай правінцыяй. Тут на працягу XVII—XVIII стст. сфарміравалася агульная барочная мастацкая культура беларускага, літоўскага і габрэйскага народаў, якая ў XIX стагоддзі мела далейшае развіццё праз стадыю рамантызму, а на мяжы XX стагоддзя — сімвалізму. Менавіта прыхільнасць да рамантычнага светабачання з'яўляецца адзнакай творчасці мастакоў з Беларусі.

Варта прыгадаць, што ў расійскай культуры няма такой лагічнай паслядоўнасці ў пераемнасці стыляў еўрапейскага кішталту, і ў XIX—XX стст. гэта прыводзіла да непаразуменняў у дасцігаванні творчасці выхадцаў з заходніх губерняў імперыі да кантэксту рускай культуры. Калі паглыбіцца ў біяграфіі нашых мастакоў, то абавязкова сустрэнем факты іх негарманічных адносін з мастацкімі асяродкамі Расіі. Па-еўрапейску зарыентаваны чалавек у Расіі заўсёды адчуваў сябе чужым, асабліва калі гэта быў творца з рамантычнымі ідэаламі. Францішка Смуглевіча прафесар В.Шабуеў раскрытыкаваў за тое, што ён не «кансультаваўся з натурай», калі пісаў абраз Архангела Міхаіла для царквы Міхайлаўскага замка⁴. У сімвалічных краявідах Фердынанда Рушчыца бачылі каталіцкі пачатак і залішнюю патэтычнасць⁵. Марк Шагал таксама неаднойчы згад-



Марк Шагал. Брама яўрэйскіх могілак. Алей, 1917.

«Любіць па-руску — 3».

«Свежына з салютам».

«У жніўні 44-га...».

вае, што яго не разумеюць у Пецярбурзе і Маскве, але затое добра прымаюць у Парыжы і Мюнхене⁶. Хваравітае стаўленне мастацкай крытыкі да «дэкадэнцік» пошукаў «мірыскуснікаў», зрабіўшых неабарочную рэканструкцыю расійскай культуры, таксама сведчыць пра нячуласць расійскага грамадства да рамантызаваных памкненняў сваіх творцаў.

Даследчык раннемаскоўскага барока У. Тапароў адзначае: «...зыходны докус барока знаходзіўся па-за межамі рускай традыцыі», і барока ў Расіі — «з'ява запазычаная»⁷. Я. Іванова прыходзіць да блізкай высновы і ў даследаванні культуры мяжы XIX–XX стагоддзяў: «Падобна паэзіі рускага барока, сімвалізм узнік у выніку перанясення на рускую глебу вопыту іншай культуры — французскага сімвалізму»⁸. Даволі аскрава пра вытокі рускага барока кажа А. Ліпатаў: «Тыя, хто нёс на Русь святло новых ідэй, украінскія і беларускія кніжнікі, — ад невядомых і малавядомых да Сімяона Полацкага і Феафана Пракаповіча, — прайшлі польскую школу, дзе паэтыка і рыторыка адпавядалі духу часу. ...Але ці існавала на Русі барочнае светаўспрыманне ў тых або іншых масавых формах, ці было яно асэнсаваным? Інакш — ці стаяла за барочнымі (у сэнсе формы, эстэтыкі) з'явамі ў літаратуры, мастацтве, культуры Русі барочная самасвядомасць?»⁹.

У адрозненне ад Расіі, народы былой Рэчы Паспалітай мелі двухсотгадовую гісторыю развіцця барочнай культуры, прычым яе пазіцыі былі дастаткова ўстойлівыя і ў перыяд Асветніцтва, што дазволіла барочным дынамічным формам лёгка аднавіцца і пэўным чынам трансфармавацца пазней, у час рамантызму і мадэрна. Разам з высокім прафесійным мастацтвам у гэты час фарміруецца і развіваецца магутны пласт «нізавога барока»¹⁰. Менавіта наўнясць вялікага кола помнікаў «нізавога барока» сведчыць пра тое, што народы Беларусі засвоілі барочную культуру, спалучыўшы яе культываваныя формы з фальклорнай спадчынай. Гэта найвыдатнейшым чынам ілюструюць уніяцкі ікананіс і скульптура.

Дзейным фактарам развіцця барочнай самасвядомасці ў Беларусі, безумоўна, была гістарычна сфарміраваная сітуацыя шматканфесійнасці і палітыка-рэлігійнай талерантнасці. Вядомы нямецкі культуролаг Карнеліус Гурліт¹¹ у сваім шырокім даследаванні мастацтва XVII–XVIII стагоддзяў прыходзіць да высновы, што гэта эпоха была перыядам фарміравання новага тыпу рэлігійнасці, які выпрацаваўся праз спробы рэканструкцыі сярэднявечага хрысціянскага адзіства культуры пры адсутнасці татальнага ідэйнага цэнтру. Рэінтэграцыйнізм быў агульным прынцыпам барока ў барацьбе за дасягненне адзіства веры і палітыкі і праявіўся ў супрацьстаянні каталіцызму і пратэстантызму, а часам выходзіў за іх межы. У гэты перыяд вера праяўляецца не праз памкненне да іспіны, а праз жаданне слугаваць богу. Гэта этап станаўлення і экзтэнсіўнага развіцця веры як абавязку, эмоцыі і патрэбы. Менавіта жаданне слугаваць Богу, выконваць яго волю вядзе да талерантнасці, а таксама ўзмацняе ірацыянальныя асновы веры. Для барочнай рэлігійнасці характэрны: ідэя вяртання да натураль-

най веры, адпрэчванне тэалогіі як праявы заняпаду існай веры, стаўка на асабісты ўзор, эмацыянальную выразнасць службы прапаведніка, які аб'ядноўвае паству, а таксама ідэал агульнага святшчэнства. Рэлігійнасць гэтага тыпу праяўляецца і праз чаканне дару Духа Святога, выканання волі Божай.

Менавіта гэтыя рысы барочнага светаўспрымання знаходзім у культуры і рэлігіях народаў Беларусі XVII–XVIII стст. Хасідызм з яго эмацыянальным стаўленнем да пытанняў веры, вучэннем пра прысутнасць Бога ва ўсім створаным свеце, культам падзікаў з'яўляецца яркім узорам барочнай рэлігійнасці. Пра росквіт культывага мастацтва габрэяў Рэчы Паспалітай сведчыць багатая традыцыя сінатэагальнага будаўніцтва з адметнай дэкаратыўнай сістэмай¹². Іканабарчыя асновы іудаізму не далі магчымасці рэалізаваць гэтае светаўспрыманне ў выяўленчым мастацтве, хоць такі помнік, як роспіс Магілёўскай царквы, зроблены дзедам Шагала Хаімам Сегалам, можа быць узорам барочнай пачуцёвасці і экстацічнасці¹³. Праз стагоддзе, у час рэлігійнай эмансipaцыі, Марку Шагала ўдалося перакласці хасідскую рэлігійнасць на мову выяўленнячага мастацтва¹⁴. Разам з тым у яго творах запанавала неабарочная стылістыка. Пра наўнясць барочных рэмінісцэнцый у Шагала пераканаўча сказана ў Л. Каццыса, які разглядае пано «Уводзіны ў габрэйскі тэатр» як тыповы прыклад «барока ў авангардзе», дзе вобраз маскоўскага тэатра і яго актёраў абагульняецца да цэлага габрэйскага свету¹⁵. Каццыс таксама раскрывае спецыфіку габрэйскай эмблематыкі, адзначаючы, што менавіта размяшчэнне казмі ўнутры кампазіцыі ўзводзіць вобраз тэатра да вобраза габрэйскага дома, за межамі якога застаецца выключаная з традыцыйнага ладу жыцця свіння. Пра прыхільнасць Шагала да эстэтыкі барока сведчыць і яго захапленне творчасцю М. Урубеля і Л. Бакста (дарэчы, таксама мастакоў з польска-беларускімі каранямі), працы якіх адзначаны неабарочнай стылістыкай. Непасрэдным сувязі з барочнай паэтыкай прасочваюцца і ва ўлюбёных Шагалам матывах вольнага палёту чалавека ў нябеснай прасторы, якія так шырока ўжываліся ў еўрапейскім мастацтве XVII–XVIII стст.

Уніяцкая традыцыя ў Беларусі таксама можа быць інтэрпрэтавана як плёны ўзор барочнай рэінтэграцыі, бо ў яе аснову закладзены ідэі сінтэзу ўсходняга і заходняга хрысціянства. Пра сэнсуалізм і жывалісную экспрэсію уніяцкага абраза пераканаўча распавядае Ю. Хадыка¹⁶. Яму ж належыць трапіна заўвага пра стыльваю блізкасць жываліснай экспрэсіі уніяцкіх абразоў і мадэрністычнай пачуцёвасці карцін Марка Шагала¹⁷. Сапраўды, эмацыянальная ўзбуджанасць вобразаў уніяцкіх святых нагадвае скавана-экстацічную пластыку персанажаў шагалаўскіх карцін. Дынамізм, напружанасць кантрастаў святла і колеру, цэнтрабежнасць кампазіцыйных пабудов дапаўняюць гэтае падабенства. Магчыма, менавіта уніяцкія абразы меў на ўвазе Марк Шагал, калі казаў пра сваё захапленне рускай неартадаксальнай іконай¹⁸. А назіраць іх ён меў магчымасць, калі быў упаўнава-

жаным па справах мастацтваў Віцебскай губерні. У той час у зборах Віцебскага губернскага музея знаходзілася найвялікшая калекцыя уніяцкага ікананісу¹⁹, у тым ліку і латыгаўскія абразы, сапраўдныя шэдэўры «нізавога барока». Большасць народных уніяцкіх абразоў выканана са значным адступленнем ад канонаў, што часам прыводзіць да выяўлення архетыпавай асновы сімвала і нечаканых метафараў. Да прыкладу, можна параўнаць латыгаўскі «Пакроў», або «Апеку» майстра Яна з вёскі Бусаж з карцінай Шагала «Бэла ў белым каўняры» (1917). Павялічаныя памеры постацей Маці Боскай на абразе і Бэлы ў Шагала маюць адзінае кампазіцыйнае вырашэнне, якое служыць на карысць узвільчвання жаночага вобраза. Неверагоднае экстацічнае перажыванне Боскай волі знаходзім у абразе «Тройца новазапаветная» (канец XVIII ст.), «Разасланне апосталаў» (другая палова XVIII ст.). Пры супастаўленні гэтых абразоў з шагалаўскімі біблейскімі працамі відавочны глыбокі містыцызм шагалаўскіх карцін, які перадаецца дынамічнымі кантрастамі святла і колеру. Пачуццё таямніцы і



надзвычайнай моцы нясуць шагалаўскія вобразы і разам з тым уражваюць простым, ініцітым увасабленнем сакральнасці. Нібы ўвасоблены Дух абудзіў пракаветную змярцвеласць архаікі.

У канцы XVIII стагоддзя ў культуры Рэчы Паспалітай паступова фарміруецца мастацкая традыцыя Новага часу, складаецца жанравая структура станковага выяўленнячага мастацтва²⁰. Цікава, што амаль адначасова ўзнікае мужыцкая (можна лічыць, што беларуская) і габрэйская тэмы. Гэта, безумоўна, было вынікам распаўсюджвання ідэй Французскай рэвалюцыі пра роўнасць людзей усіх саслоўяў



і веравызнанняў. Сярод шматфігурных гістарычных палотнаў заснавальніка Віленскай мастацкай школы Францішка Смутлевіча (1745—1807) сустракаем сціплыя кампазіцыі «Кракаўскія сяліне за сталом» (1795), «Літоўскія сяліне» (пачатак XIX ст.), «Сцэна з сялянскага жыцця» (пачатак XIX ст.), дзе апавядаецца пра простыя норавы і натуральныя паводзіны чалавека з народа. Язэп Пешка (1767—1831) стварыў шматлікія акварэльныя краявіды з архітэктурнымі пабудовамі і сцэнамі гарадскога жыцця. У панарамных кампазіцыі ён абавязкова ўводзіць пастаральныя, сентыментальныя сцэны стафажнага характару. Пры павелічэнні яны даюць надзіва дакладнае і абагульняючае ўяўленне пра жыццё мяшчан, у большасці сваёй беднай шляхты і габрэйскіх рамеснікаў. У графіцы з'яўляюцца сюжэты са сцэнамі ў гарадской карчме, дзе абавязковым персанажам з'яўляецца малоднёныя постаць габрэйска-карчмара. Паўсюль мастакі шукаюць вобразы для пацвярджэння канцэпцыі Ж.-Ж. Русо пра натуральнасць чалавека, які жыве ў згодзе з прыродай і бліжкім асяроддзем.

Калі для класіцыстаў віленскай школы вобраз габрэя быў толькі этнаграфічнай адзнакай тутэйшага жыцця, то пакаленне мастакоў-рамантыкаў пачало распрацоўваць габрэйскую тэматыку. У гэты час пад уплывам жывалісу Сальватора Розы і Тэнэрсара развіваецца жанр авантурнага пейзажа. У краявідзе абавязкова прысутнічае чалавек, прычым яго вобраз нясе галоўны сэнсавы акцэнт. Гэта былі самотныя падарожнікі, сялянскія дзеці або паўстанцы. Адпаведна іх вобразам успрымалася ўвасобленая мясцовасць. Чалавек быў псіхафізічным эквівалентам стану прыроды. Папулярнымі былі матывы з жыцця габрэяў. Плённа працаваў у гэтым накірунку Юліян Карчэўскі (1806–1833). Вядомыя такія яго працы, як «Габрэйская карчма», «Габрэйскі фурман каля літоўскай карчмы», «Габрэі ў дарозе», «Габрэйскія хаўтуры» (1820-ыя—1830-ыя гады). У яго карцінах пры-

¹ Шагал М. Ангел над крыжам. М., 1989. С. 126.

² Эфрос А., Тугендхольд Я. Искусство Марка Шагала. М., 1918. С. 13.

³ Шагал М. Моя жизнь. М., 1994. С. 116.

⁴ Свирида И.И. Между Петербургом, Варшавой и Вильно. Художник в культурном пространстве. XVIII — середина XIX вв. М., 1999. С. 74.

⁵ Рушчыц Ф. Дзёнік // Мастацтва. 1995. № 10; 1996. № 2.

⁶ Шагал М. Моя жизнь. М., 1994.

⁷ Топоров Владимир. К истории раннемосковского барокко: «Первая книга о смерти» из «Пантагеума» Андрея Велобокского // Барокко в авангарде — авангард в барокко. М., 1979. С. 10.

⁸ Иванова Евгения. Русский символизм: черты авангарда и барокко // Барокко в авангарде — авангард в барокко. М., 1979. С. 29.

Марк Шагал. Пророк Исая. Алей, 1968.

Латыгаўскі майстар. Каранаванне Маці Божай. 1746.

⁹ Липатов А.В. Литературный облик польского барокко и проблемы изучения древнерусской литературы // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С. 98–99.

¹⁰ Танаева Л.И. О языковых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII–XVIII вв.) // Прimitив и его место в культуре Нового и новейшего времени. М., 1983.

¹¹ Чечот И.Д. Барокко как культурологическое понятие. Опыт исследования К.Гурлиты // Барокко в славянских культурах. М.: Наука, 1982. С. 326–349.

¹² Piechotkowie Maria i Kazimierz. Wzamy Nieba. Warszawa, 1996.

¹³ Лисицкий Л. Воспоминания о Могилёвской синагоге // Техническая эстетика. 1990. № 7.

¹⁴ Апчинская Наталья. Национальные истоки искусства Марка Шагала // Вопросы искусствознания. 1994. № 4. С. 412–421.

¹⁵ Кацис Леонид. Еврейское барокко в русском авангарде // Барокко в авангарде — авангард в барокко. М., 1998. С. 44–46.

¹⁶ Хадька Ю.В. Жывапіс другой паловы XVII — пачатку XVIII стст. // Гісторыя Беларускага мастацтва: У 6 т. Т. 2. Мн., 1988. С. 135–161; Хадька Ю. Культуратворчая роля Берасцейскай уніі ў Беларусі // Наш радавод. Кн. 7. Гродна, 1996. С. 337–342.

¹⁷ Хадька Юрый. Традыцыйнае мастацтва і беларускае Адраджэнне // Мастацтва. 1992. № 9. С. 6–11.

¹⁸ Шагала Марк. Моя жыццё. М., 1994. С. 143.

¹⁹ Хмяльніцкая Людміла. З гісторыі Віцебскага царкоўна-археалагічнага музея // Віцебскі сшытак. 1995. № 1. С. 65–73.

сутнічае рамантычнае пачуццё небяспекі і таямніцы. Сярод літаграфій Канстанціна Кукевіча (1810–1842) трэба адзначыць аркуш «Габрэйскія кантрабандысты ў ваколіцах Вільні» (1830-ыя). У ім таксама паз-тузуюцца незвычайны, поўны рызык і выпрабаванняў лад жыцця гандляроў. Адзначым прысутнасць у карціне характэрнага габрэйскага сімвала — казы. Як бачым, габрэйскую сімваліку свецкага характару мастакі Беларусі пачалі ўводзіць яшчэ ў першай палове XIX стагоддзя. Апроч таго, яны сталі і першымі бытапісальнікамі габрэйскага народа.

Пасля паразы паўстання 1831 года рамантычная плынь развіваецца пераважна па-за межамі Беларусі сярод мастакоў-эмігрантаў. Віленская мастацкая школа пасля закрыцця універсітэта і кафедры жывапісу паступова набывае рысы правінцыялізму. Усталёўваецца стыль бідэрмаеру. Для Беларусі яго кансерватыўны пачатак меў ахоўную ролю, бо прадухіляў ад русіфікацыйных уплываў сямейныя традыцыі і нацыянальны лад жыцця. Сцвярджаецца бытавы жанр, штодзённае жыццё раскрываецца з адценнем іранічнага любавання. К.Кукевічу належыць і серыя малюнкаў з вобразамі гандляроў, мес-тачкоўцаў, рамеснікаў: «Гандляр шапкамі», «Букініст», «Карчма ў прадмесці» (1830-ыя). У гэтых працах адчуваецца цікавасць мастака да тыпажу і характару габрэйскага прадпрымальніка.

Дакладнасцю і трапнасцю характарыстык сваіх персанажаў вылучаецца Казімір Бахматовіч (1808–1837). Апроч цікавасці да касцюма і тыпажу, у яго малюнках мы знойдзем пільную ўвагу да чалавека, да яго слабасцяў і прыхільнасцяў. Мастак умеў праз дробную дэталю стварыць перакавальны вобраз, напоўніць яго эмоцыямі, жыццём. Маладая руплівая гаспадыня з літаром назірае за квочкай; шляхціц на кані спяшаецца да роднай сядзібы; маладзіца шалёна круціць калаўрот; гандляры рэзка жэстыкулююць і нешта даводзяць адзін аднаму; мастак з вялікай файкай прысеў ля стала і пільна ўглядаецца ў свае працы... Ды яшчэ цэлая галерэя партрэтаў і дробных замалёвак з жыцця габрэйскіх мястэчак. Бытапісальніцтва з усім яго смакаваннем і абыгрываннем дэталі. Калі ранняя Шагала перанесці ў даную эпоху, то яго працы даволі лёгка стануць у адзін шэраг з гэтымі сцэнамі правінцыйнага быцця.

Цікава і тое, што ў позні перыяд творчасці рамантыка Вінцэнта Смакоўскага (1797–1876) з’яўляецца такі ўстойлівы для Шагала сюжэт, як «Габрэйскае вяселле» (1858 ?). У ім мастак скарыстоўвае папулярны матыў шэсця для стварэння абагульняльнага народнага вобраза. Пазней да вясельнага сюжэта будуць звяртацца амаль усе габрэйскія мастакі, і ён стане магіфэстацыяй нацыянальнага духу. Для віленскіх рамантыкаў, магчыма, габрэйская гісторыя была добрым узорам выжывання народа без уласнай дзяржаўнасці. Пасля падзелу Рэчы Паспалітай усё свядомае людства было заклапочана праблемамі захавання нацыянальнай культуры і звычайу, шматвяковае ж існаванне габрэйскага народа ў выгнанні давала надзею на будучыню і патрыётам Рэчы Паспалітай.

Віленская мастацкая школа і ў другой палове XIX стагоддзя захоўвае сваю правінцыянасць і, нягледзячы на адкрыццё рысавальнай школы І.Трутнава, падпарадкаванай Пецябургскай акадэміі мастацтваў, апазіцыйнасць да афіцыйнага расійскага мастацтва. Гэта праяўляецца ў тым, што тут па-ранейшаму пануюць рамантызм і бідэрмаер, у рэчышчы якіх распрацоўваецца не столькі сацыяльная праблематыка, колькі нацыянальная. Прычым пераважаюць пейзажны і бытавы жанры, якія падчас мадэрна набываюць рысы сімвалізму. Сярод шліхецкіх колаў імкліва развіваецца аматарства, якое знаходзіць выйсце ў альбомнай графіцы. Апроч таго, праз усё XIX стагоддзе захоўваецца народнае баракаізаванае мастацтва, якое істотна ўплывае на развіццё гарадской культуры, асабліва гарадской шылтыды. Адышоўшы ад пэжава рамяства так званыя «партачы» пішуць «абразы» побытавых рэчаў дзеля пазначэння ў гарадскім і мес-тачковым асяроддзі крамаў, цырульняў ды ўстаноў розных дробных паслуг. Паступова тэхналагічныя асновы іканапіснага майстэрства перадаюцца малярам-габрэям. З малявання шылдаў пачынаў свой творчы шлях Юдэль Пэн (1854–1937), што істотна адбілася на яго стылістыцы, якая сфарміравалася на мяжы народнага і прафесійнага мастацтва²¹.

У разначынны перыяд у мастацтва прыходзяць таленавітыя габрэйскія юнакі Ісаак Аскназіі (1856–1903), Якаў Кругер (1869–1940), Юдэль Пэн. Яны першыя ўсведамляюць неабходнасць стварэння ўласнай мастацкай школы²². Пасля завяршэння навучання ў Пецябургскай акадэміі мастацтваў у іх творчасці мес-тачковы побытавы сюжэт спалучаецца з акадэмізмам. Але ўжо другое пакаленне габрэйскіх мастакоў, да якіх залічваецца і Марк Шагала, захоўвае мес-тачковую праблематыку, але адмаўляецца ад акадэмізму і пачынае культываваць хасідскую рэлігійную традыцыю, якая вяртае ў іх творчасць неабарочную экспрэсію, пачуццёвасць, экзальтацыю і глыбокі, шматзначны сімвалізм. Першы біёграф і мастацкі крытык Марка Шагала А.Эфрос вызначаў яго стыль як «бытавое візіянерства»²³, што выглядае як спалучэнне і развіццё традыцый барока і бідэрмаерскай сюжэтнай карціны віленскай мастацкай школы. Апяванне правінцыйнага побыту ды прыродная інсітная экспрэсія пластычнай мовы Шагала вылучае яго сярод расійскага і еўрапейскага авангарда²⁴.

Сярод мастакоў шляхетнага паходжання па-ранейшаму пераважае польская самасвядомасць, і яны працягваюць працаваць на адзіную нацыянальна-сінкратычную польска-беларуска-літоўскую традыцыю барочна-рамантычнага кірунку.

Апроч стыліявой еднасці, творчасць мастакоў Беларусі канца XIX — пачатку XX ст. лучыць блізкасць тэмаў і матываў. Яны хвалялі перажываюць трагічны лёс сваіх народаў, драматызм змянаў традыцыйнага ладу жыцця, іх творы напаўняюць прадчуванні крызісу ўсялянскага маштабу. Паказальная прысутнасць матыву могілак, крыжа, пахавання, надмагілля, кургана. Архетып могілак

перш за ўсё звязаны з мінулым, а праз сваю амбівалентнасць — з будучыняй. З яго дапамогай мастакі выказвалі пачуццё страчанасці свайго народа ў гістарычнай рэчаіснасці. Вобразную аснову выпягнутага па вертыкалі палатна «Беларускія могілкі. Русаковічы» (1888) Г.Вейсенгофа складаюць узляцеўшыя да неба касыя сілуэты драўляных крыжоў. Іх жорсткую графіку змякчае дробны малюнак тонкіх галінак дрэваў і першы план са старажытнымі валунамі. Калі карціна Вейсенгофа ўспрымаецца як пейзаж-рэквіем, у якім праз лірыку восеньскага дня мастак выказвае свой боль за мінулае, то ў творчасці Казіміра Стаброўскага вобразы курганоў, могілак, крыжоў прачытваюцца як грознае прароцтва будучыні, яе апакаліптычнае бачанне. У цыкле карцін з агульнай назвай «Шэсце буры» (1906—1910) мастак напаўняе краявіды з выявамі старажытных пахаванняў містыкай, удала спалучаючы стан прыроднай стыхіі з разнастайнымі сімвалічнымі формамі аблокаў, якія нясуць у сабе знак Божай волі. У карціне «Сігнал часу» ў аблоках, ярка высветленых сонцам, угадваюцца абрысы коннікаў, што трубяць пра надыход Суднага дня. У адпаведных па матывах працах М.Шагала манументальная патэтыка спалучаецца з глыбокім інтымным перажываннем. Кубістычнае абагульненне форм і прасторавых планаў фарсіруе містычны пачатак краявіду, падкрэслівае ірэальны характар створанага вобраза. У карціне «Габ-



рэйскія могілкі» (1917) пахінутыя надмагіллі і паўразваленыя склепы грувасцяцца на ўзгорку, утвараючы таемны свет горада мёртвых. Кантрасты святлоценных эфектаў, дынамічныя рытмы крышталёвага начнога неба і месяцовага святла надаюць карціне «Брама габрэйскіх могілак» (1917) рысы сакральнага жывапісу. Там, за старой агароджай, у глухім цені, пад цяжарам надмагільных камянеў пакояцца душы памерлых. Аб іх моляцца трапяткое сэрца і пэндзаль мастака.

Рамантычная тэма вандравання атрымала на мяжы XX стагоддзя драматычнае адценне, спалучылася з тэмай эміграцыі, выгнання, сіроцтва і была выклікана распадам традыцыйнага ладу жыцця ў горадзе і вёсцы. У гэты час у Беларусі вельмі пашырана было «адыходніцтва», калі беззямельныя сяляне змушаны былі пакідаць родныя мясці-

ны і перасяляцца ў прамысловыя цэнтры. На знакамітай карціне Ф.Рупчыца «Эмігранты» («Выгнанцы») (1902) мы бачым натоўп перасяленцаў, якія панура рухаюцца па гасцінцы ўздоўж засеянага поля. Халодны вечер раскідаў галіны бяроз і, здаецца, зараз уздыме знясіленыя постаці людзей. Гэтая метафара бяздомнасці была ўдала рэалізавана ў карціне М.Шагала «Над Віцебскам» (1914) у вобразе старога з ношкай за плячыма, які ўзлятае над дахамі заснежанай вуліцы. Вобраз страчвае рэальныя суадносіны з асяроддзем, постаць чалавека не столькі дэфармаваная, колькі несумаштаваная гарадской забудове. Гэта ўзмацняе містычны пачатак у карціне і адначасова ўзвылічвае вобраз. Гіпербала працуе на сцвярджанне прыніжанага, нязначнага, малаго. У сваёй кнізе «Маё жыццё» Марк Шагала распавядае, што асабліва многа жабракоў з’явілася ў Віцебску ў 1914 годзе. Гэта былі бежанцы з месцаў, дзе праходзіў фронт. Для мастака яны былі мадэлямі ў яго працы над вобразами рабінаў, і ўсе разам ува-собіліся ў вечнага вандроўніка — Агасфера.

Трэба прыгадаць, што ў беларускай культуры таксама існуе архетып вечнага вандроўніка. Гэта так званы «лэзны» чалавек (пэўна, ад слова «слэзны») — што азначае бяздомны, чалавек без сацыяльнага статусу. Цікава, што мястэчка, дзе нарадзілася маці мастака і дзе ён правёў свае дзіцячыя гады, завецца Лёзна. Для Шагала Лёзна і Віцебск былі вобразами страчанай Радзімы, і пазтыка яго жывапісу можа разглядацца ў кантэксце ментальнасці «лэзнага» чалавека, што для яго мае і біяграфічны, і метафарычны сэнсы. Выгнаннік не мае дома, але ўзамен атрымлівае ўвесь свет, набывае свабоду. Як варыянт вобраза «лэзнага» чалавека ў Беларусі прыгадваецца Язэп Драздовіч, які ў 1930-ыя гады, ратуючыся ад палітычных рэпрэсій і беспрацоўя, абраў долю вандроўнага мастака²⁵. Ён не меў свайго дома, але абышоў усю Беларусь ды ў марах абляцеў увесь сусвет. Летуценнасць была рысай яго характару і таленту. Шагала, пакінуўшы родны горад, таксама пераўтварыўся ў летуценніка. Яго біблейскі Агасфер і ўсё, што лётае па небе на карцінах — закаханыя, скрыпачы, рабіны, рыбы, каровы, козы, пеўні, гадзінікі, букеты кветак, — а таксама родны Віцебск з’яўляюцца іпастасямі яго самога, яго «лэзнай» душы. У віцебскі перыяд гэтыя вобразы хоць і ўзляталі, але ўсё ж такі мелі зямное прыцягненне і не парушалі звыклый логікі побытавай карціны. Пасля ад’езду мастака за мяжу яны страцілі вагу і пераўтварыліся ў сюжэт у мрою пра страчаны рай у Віцебску...

Бытавое візіянерства Марка Шагала ёсць спалучэнне і мадэрнізацыя барочна-рамантычнай і бідэрмаераўскай традыцый мастацтва Беларусі.



²⁰ Дробов Л.Н. Живопись Белоруссии XIX — начала XX вв. Мн., 1974.

²¹ Вакар Людміла. Стылёвая эвалюцыя творчасці Юдэля Пэна // Віцебскі сшытак. 2000. № 4. С. 182–186.

²² Казовский Г. Художники Витебска. Иегуда Пэн и его ученики. М. Б/г.

²³ Эфрос А. Еврейские художники. Марк Шагала // Еврейская жизнь. 1917. № 10–11. Столб. 16–40.

²⁴ Пра інсітны пачатак творчасці Юдэля Пэна і Марка Шагала // Мастацтва. 1996. № 5. С. 16–20.

²⁵ Баярын Міхась. Паззія лэзнага чалавека // Крыніца. 1995. № 10. С. 34–35.

²⁶ Ліс Арсень. Вечны вандроўнік. Мн., 1986.

Канстанцін Кукевіч. Гандляр шапкамі. Аловак, 1830-ыя гады.

Марк Шагала. Над горадам. Алей, 1914–1918.

Алег Залётнеў: «Я імкнуўся пісаць шчыра і натхнёна...»

6 чэрвеня, падчас летніх адпачынкаў і вакацый, заціпішы ў музычным жыцці Мінска было парушана прэм'ерай новага твора Алега Залётнева — рамантычнай маваперы «Адзінокі птах». Больш шырокае кола слухачоў мела магчымасць пазнаёміцца з гэтай операй напрыканцы верасня на двух спектаклях, якія адбыліся ў зале Беларускай дзяржаўнай філармоніі.

Падзея гэтая сапраўды цікавая і надзвычайная, бо ўпершыню ў нацыянальнай музыцы буйны твор прысвечаны асобе нашага слыннага суайчынніка, паэта Адама Міцкевіча. Да таго ж жанр манаперы — новы не толькі для А.Залётнева, вядомага кампазітара, але і для беларускай музычнай культуры ўвогуле.

Ці можна лічыць манаперу творчым дасягненнем кампазітара? Думаецца, што на гэтае пытанне можна адказаць сцвярджаючы. Галоўнае прывабнасць оперы — у яе пранікнёных мелодыях, народжаных спеўнасцю паэзіі Міцкевіча. Адчуваецца і высокі ўзровень кампазітарскай тэхнікі Залётнева. Сярод сучасных мадэляў, выкарыстаных у оперы, — кластэрная, мантажная. Хочацца асобна адзначыць фанэграму з гукамі наваколля Басфора — месца, дзе прайшлі апошнія дні А.Міцкевіча (запісы зроблены П.Вандзілоўскім падчас гастролёў у Турцыі). Гэта своеасаблівы музычны дакумент, бо такім самым Басфор быў і 150 гадоў таму, калі шум яго хваляў і крыкі чаек слухаў вялікі паэт.

Цікавіла нас і тое, наколькі опера беларуская па сваёй музычнай мове. Як вядома, непасрэднае выкарыстанне фальклорных крыніц сёння губляе сваю актуальнасць. У оперы «Адзінокі птах» нацыянальнае прысутнічае на ўзроўні ідэі, духу, менталітэту, і гэта — адна з тэндэнцый сучаснай кампазітарскай практыкі.

Патрабавальны слухач, магчыма, і не адчуе ў стылі оперы подыху ХХІ стагоддзя. У гэтай музыцы ёсць іншае — яна крапае. А ці не гэта — адна з галоўных вартасцяў сапраўднай музыкі?

Нам давялося ўбачыць двух зусім розных выканаўцаў ролі Адама Міцкевіча — Міхаіла Жылюка і Андрэя Марозава. З аднаго боку, нельга не адзначыць высокую ступень майстэрства Жылюка, вядомага опернага спявака. А ўвасабленне вобраза Марозавым крапула да самай глыбіні душы дзіўнай прастатой і шчырасцю. Можна было толькі здагадавацца, якія пачуцці спектакль абудзіў у аўтараў — кампазітара А.Залётнева і рэжысёра Г.Дзягілева. Уражаныя прэм'ерай, мы сустрэліся з кампазітарам.

— *Што натхніла вас на стварэнне оперы?*

— Лепш сказаць не што, а хто. Гэта — Галіна Аляксееўна Дзягілева, мой лібрэтыст. Яна — мастакі кіраўнік тэатра «Зьніч», у якім і пастаўлена

гэта опера. «Зьніч» існуе пры філармоніі і мае сваю камерную пляцоўку ў Чырвоным касцёле. Я ўжо пісаў для гэтага тэатра музыку, у тым ліку да твораў, дзе Галіна Аляксееўна ўдзельнічае як актрыса. А два гады таму яна звярнулася да мяне з прапановай сумесна стварыць камерную оперу. Ідэя гэта адразу прыцягнула маю ўвагу. Бо нас заўсёды цікавяць незвычайныя асобы, тым больш асобы, звязаныя з мастацкай творчасцю. У нашым выпадку — вялікі паэт, і гэта не проста хрэстаматычная фраза. Калі сутыкаешся з вершамі такога таленавітага паэта, як Адам Міцкевіч, пачынаеш разумець, чаму перад ім на каленях стаяў Пушкін. Міцкевіч мог імправізаваць вершы ўсю ноч, і заўжды такая імправізацыя была вытанчанай, выкананай на высокім узроўні. Гэта ўражае. Акрамя таго, сама асоба Міцкевіча незвычайная. Як вядома, ён большую частку жыцця пражыў за мяжой — у Францыі, іншых краінах і памёр на чужыне — у Стамбуле. Ён быў грамадзянін, патрыёт, імкнуўся змагацца за Радзіму, за яе вызваленне — таму, дарэчы, і апынуўся ў Турцыі, але заўжды рваўся на Радзіму. Я думаю, іншым разам мы вельмі лёгка аддаём тое, што было і што ёсць у нашай спадчыне. А што ў нас было? Продкі Дастаеўскага — родам з Беларусі, продкі Глінкі, Стравінскага — таксама, школа абстракцыянізму — Ротка, Малевіч... Нам бы ганарыцца гэтым! І Адам Міцкевіч называў сябе ліцвінам, ягоную творчасць жывілі гэтыя вобразы ліцвінскай (беларускай) рэчаіснасці. Тое, што ён пісаў па-польску, — з'ява гістарычна абумоўленая. Беларуская мова тады існавала як побытавая, а што такое паэт без кнігі, без надрукаваных твораў? Але многія вобразы вершаў Міцкевіча — менавіта беларуска-ліцвінскія, а не польскія па сваёму характару, па духу і менталітэту. Даследчыкамі літаратуры даказана, што творчасць Міцкевіча належыць да беларускай культуры ў той жа меры, што і польскай.

Мяне зацікавіла, што такі выдатны паэт, як Адам Міцкевіч, не «распрацаваны» ў іншых сферах мастацтва, на яго вершы не створана амаль ніводнага буйнога музычнага твора, акрамя каватат М.Рымскага-Корсакава і С.Манюшкі. А ён жа варты таго! І калі Галіна Дзягілева прапанавала мне гэты праект, я адразу агадзіўся. Ведаецца, кампазітару заўжды прыемна працаваць з добрай паэзіяй — яна сама кладзецца на музыку, выклікае да жыцця інтанацыі, яскравыя вобразы.

Акрамя таго, мне падабаецца адкрываць для сябе новыя жанры, я не люблю засяроджвацца на ўжо знойдзеным. Хацелася б яшчэ выявіць сябе ў шмат-актовай оперы, а таксама ў сімфоніі. Але я лічу, што напісаць твор — гэта значыць рэалізаваць яго, ён павінен дайсці да слухача. Хоць ёсць у гісторыі му-

зыкі нехарактэрныя прыклады. Так, Чарльз Айвз толькі ў канцы жыцця ўпершыню пачуў свае творы. Але ён адчуваў сябе вольным, бо зарабляў грошы іншымі. Яго крэда — «У мастацтве трэба быць вольным ад усяго». Ён ні ад кога не залежаў, таму і пісаў усё, што хацеў. Але ж яго прыклад — гэта выключэнне, а не правіла. Музыка павінна гучаць! У гэтым сэнсе для мяне ўзор — Ігар Стравінскі, які казаў, што ўсё яго творы напісаны па заказу, але сутнасць у тым, што ён жадаў іх стварыць.

Галіна Дзягілева здолела падабраць адпаведныя вершы з вялікай спадчыны А.Міцкевіча і стварыць гісторыю, стварыць лагічны кампактны сцэнары, прыдатны для сцэнічнага твора. На працягу ўсяго часу, калі ішла работа над операй, я меў самы цесны кантакт з лібрэтыстам, і ў нашым выпадку інакш было немагчыма. Мы адразу стваралі оперу з думкай пра тое, што яна мусіць быць увабленая на сцэне.

У сцэнарыі не падта многа твораў Міцкевіча сацыяльнай і патрыятычнай тэматыкі, пераважаюць лірычныя вершы, але сцэнарыі вельмі добра прадуманы і зроблены Дзягілевай. Я лічу, што тэатральная драматургія, закладзеная лібрэтыстам, у музычным творы пераходзіць у драматургію музычную, з яе стылістыкай, жанравасцю, меладычнымі зваротамі, танальнымі супастаўленнямі. Таму не дзіўна, што вялікія тэатральныя і кінарэжысёры, такія як У.Меерхольд і А.Таркоўскі — марылі паставіць оперу і прыходзілі да гэтага ў канцы жыцця. Хоць усё такі я лічу, што оперны рэжысёр павінен быць музыкантам, які зможа прачытаць калі не партытуру, дык хоць бы клавір.

Пісаць оперу «Адзінокі птах» было нялёгка. Вельмі добра, калі ёсць узор, і цудоўна, калі ён высокамастацкі. А тут аналага няма, ты — першы, таму была ў мяне калі не боязь, дык асцярога. Для мяне заўсёды важная першая нота, я заўжды баюся яе ставіць, адцягваю гэты момант, бо як ты яе паставіш, так і пойдзе ўсё далей.

— *Што, па-вашаму, галоўнае ў вобразе Адама Міцкевіча?*

— Усё. Калісьці Райнер-Марыя Рыльке сказаў пра Малера: «Ён геніяльны, нават калі завязвае гальштук». Любыя, нават простыя ўчынкі вялікай асобы — іншыя... Для паэта пэўна чалавек — гэта больш чым асоба. Гэта вобраз. У оперы ёсць і Марыя, і Лаура — гэта не блытаніна, гэта метафара, для паэта яны — абагульненая ўвасабленне вобраза жанчыны, яе ідэалу.

— *Думаецца, тэатр прывучыў вас працаваць у розных манерах. Што паўплывала на стылістыку гэтай оперы?*

— Сапраўды, на сённяшні дзень я стварыў музыку больш чым да 70 спектакляў і 30 фільмаў. Выбар стылістыкі гэтага твора вызначыла асоба самога Міцкевіча. Вядома, можна было б выкарыстаць авангардную тэхніку ці якую заўгодна іншую сучасную манеру. Але я аразумеў, што хлусіць нельга. Таму інтанацыі рамансавай лірыкі і аказаліся вызначальнымі. І гэта важна, бо добрую мелодыю напісаць складана, больш складана, чым стварыць

штосьці ў 12-тонавай сістэме. Акрамя таго, я памятаў, што опера заўсёды была жанрам дэмакратычным, даступным шырокаму колу слухачоў. Чаму мы страцілі гэты галоўны прынцып оперы? Згадайце: ары Вердзі спяваў народ, калі выходзіў з тэатра. Гэтыя ары маглі выклікаць у слухачоў нават рэвалюцыйныя пачуцці — вось што каштоўна.

— *Каго з оперных кампазітараў вы лічыце для сябе ўзорам?*

— Напэўна, я не буду арыгінальным і назаву тых, чые імёны ўсім добра вядомыя. Іншая справа, што і той жа Чайкоўскі, і той жа Моцарт часта ўспрымаюцца павярхоўна, а ў іх музыцы ёсць глыбіня, яе можна вывучаць і вывучаць — і не аднаму пакаленню пасля нас.

— *Вы — чалавек тэатра. Ад чаго залежыць поспех спектакля?*

— Для таго, каб спектакль адбыўся, павінны супасці шмат фактараў. На поспех могуць паўплываць у роўнай ступені і сцэнарыі, і рэжысура, і выкананне. Кожны з гэтых элементаў можа стаць лыжкай дзёгцю. Шмат у чым мы залежым ад выканання, таму аўтар заўжды ўдзячны добрым выканаўцам.

— *Якія ў вас уражанні ад першых паказаў оперы?*

— Спектакль мусіць яшчэ расці. Ён даволі незвычайны, а калі ён для нас, аўтараў, незвычайны, то ўявіце, як няпроста выканаўцам. А слухачам?

— *Напэўна, у вас ёсць нейкія істотныя патрабаванні да саліста?*

— Вакальная партыя ў оперы дастаткова складаная, але не ў сэнсе тэматызму. Тут адзін артыст спявае гадзіну — уявіце сабе, якое здароўе трэба мець — і фізічнае, і маральнае. Вядома, важны і сцэнічны вобраз, знешнія падабенства. Але яшчэ больш важна мець моцную аўру, каб захапіць залу.

Увогуле, на гэтым этапе ад кампазітара ўжо нічога не залежыць. Твор мусіць жыць па-за аўтарам, гэта і сведчыць пра яго трываласць, мастацкасць. Глебаў, мой педагог у аспірантуры, вялікі кампазітар і асоба, неяк жартаваў: «Твор жыве, пакуль жыве кампазітар». Але калі твор жыве і пасля кампазітара, у гэтым заключаецца яго каштоўнасць. Будзем спадзявацца, што «Адзінокі птах» будзе жыць, хоць гэта і складана. Дробнаму твору жыць лягчэй, для жыцця буйнога патрабуецца шмат намаганняў — толькі дэкарацыі, напрыклад, маніруюцца амаль суткі.

— *Якое вашае асабістае стаўленне да «Птаха»?*

— Скажу толькі адно. На генеральнай рэпетыцыі я імкнуўся адасобіцца ад твора, уявіць, што гэта не мая опера, — каб пабачыць слабыя месцы, памылкі. І раптам у фінале ў мяне пацяклі слёзы... Вось мае стаўленне.

— *Значыць, усё ж такі галоўнае ў спектаклі — сцэнічная праўда?*

— Безумоўна. Галоўнае — каб музыка знаходзіла водгук у слухачоў.

Гутарылі Алена БУРАК, Сафія ЗОШЧЫК,
Кацярына КРЫВАШЭЙЦАВА,
Ігар ПАРФЯНЮК.



На захад, на эцюды

Яўген ШУНЕЙКА



Адной з самых важных прыкмет мастакоўскай незалежнасці з'яўляецца магчымасць з прафесійнай мэтай вандраваць па замежжы. Часы гаротных эмігрантаў, самотных упекачоў у Францыю, скончыліся: гэта ўжо гісторыя XX стагоддзя. Сёння мастакоў найбольш прыцягвае бліжэйшая з вядучых заходніх краінаў — Германія. Мабыць, хутка не застанецца ўжо ніводнага кутка нямецкай зямлі, куды б не дабраліся нашыя жывапісцы ці графікі, каб наладзіць выставу ды зарабіць хоць якія грошы. У гэтым, здаецца, ужо нічога рамантычнага і забароненага няма.

Але ёсць адна акалічнасць, што глыбока ўзрушвае і рацыянальнымі тлумачэннямі не вычэрпваецца. Я думаю, са мною пагодзяцца ўсе калегі-мастакі, якія хоць раз і нат ненадоўга траплялі ў краіну на Эльбе і Рэйне. Спачатку — перажываеш шок ад нямецкага арганізаванага, дынамічнага ладу жыцця. А як вернешся дадому — Германія міжволі прыгад-

ваецца і прыгадваецца з неаслабнай настальгіяй. Пасля першага, другога знаёмства яна здаецца нейкай шчымліва-блізкай, цягне да сябе. І з хваляваннем пачынаеш перагортваць свае хуткія нямецкія замалёўкі, накіды, здымкі. А многае проста вельмі глыбока гняздзіцца ў памяці, з якой можна змалёўваць амаль завершаныя кампазіцыі: уздоўж дарогі — мястэчкі, вёскі з маляўнічымі дахамі, неба, працягае вострым гатычным шпілем кіркі; нетаропка соваюцца па вуліцах буйных і маленькіх паселішчаў сівалосыя дагледжаныя бабулькі, а насустрач з дзікімі гартанымі крыкамі праносяцца са сцягамі і півам зацятныя спартыўныя балельшчыкі...

У кожнага, магу сказаць без сумненняў, засталіся ў памяці і падобныя, і зусім асабістыя нямецкія ўспаміны. Самы час надаць ім вобразнае выйсце — і ладзіць выставу «Германія вачамі беларускіх мастакоў». Гэта мае вялікае значэнне па розных прычынах: пашырае бачанне свету, сцвярджае неабме-

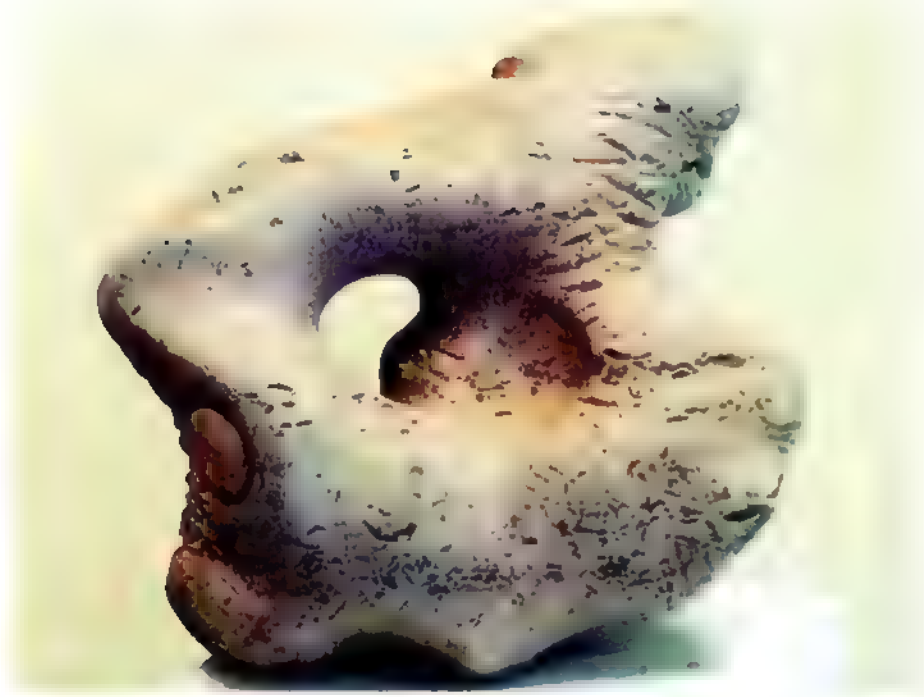
*Бывай, дарагая,
цалую цябе, —
Туга мяне гоніць
адгэтуль,
Нямецкім
паветрам мне
трэба дыхнуць,
Пабачыць іншага
свету.*

Генрых Гейнэ.
«Зімовая казка».
(Пераклад
Ю. Гаўрука.)

Алена Шлегель.
Падарожжа.
ДВП, алей, 2001.
53х66.

На стар. 16.

Таццяна Хвайніцкая.
Ускраіна гарадка.
Аловак, 1997.



Ігар Засімовіч. Enigma. Ракушачнік, 2000. 30х36х21.



Ігар Засімовіч. Прасторавы вузел. Ракушачнік, лабрадарыт, 2000. 36х32х42.

жаванія правы нашых мастакоў на самастойнае мацаванне разнапланавых еўрапейскіх сувязей, па-свойму дапамагае адраджэнне страчанага на Захадзе лепшыя мастацкія рэалістычныя традыцыі жывапісу, графікі, скульптуры і г. д. І нашым аичинным гледачам такія кампазіцыі прыйдуцца даспадобы як нешта нязвыклае, і заходнікам яны не пададуцца чужымі. Бо калі замежныя мастакі бяруць удзел у міжнародных пленэрах у Беларусі і маюць нашыя краявіды — гэта заўсёды новае, жывое ўражанне.

І вось першая такая выстава адбылася ў канцы верасня 2001 г. у сталічным Доме дружбы. Мастакоў падтрымалі зацікаўленыя арганізацыі — мінскі Цэнтр нямецкай культуры Wiedergeburt («Адраджэнне») і Беларускае таварыства дружбы і культурнай сувязі з замежнымі краінамі. Хоць гэтыя арганізацыі не прэтэндуюць на вялікую спонсарскую дзейнасць у галіне падтрымкі мастацтва, але атмасфера на адкрыцці была вельмі ўрачыстая і яднала дзесяткі прысутных, якія са шчырым захапленнем слухалі выступоўцаў-мастакоў. Апошнія ж дзяліліся сваімі ўражаннямі, назіраннямі, звязанымі з нямецкімі падарожжамі. Зацікаўленая аўдыторыя гледачоў усталёвывала таксама «Прыз найбольшай сімпатыі». Кожны меўся напісаць прозвішча ўпадабанага мастака на цэтліку і кінуць яго ў кошык: той, хто набраў больш галасоў, і аб'яўляўся пераможцам. Ім стаў графік Вячаслаў Паўлавец — аўтар нізкі акварэляў, прысвечаных Берліну ды іншым гарадам Нямеччыны. Свежыя празрыстыя колеры, лёгкія сілуэты архітэктуры, люстэркі вады ў каналах, рамантычнае неба найбольш уразілі удзячных гледачоў.

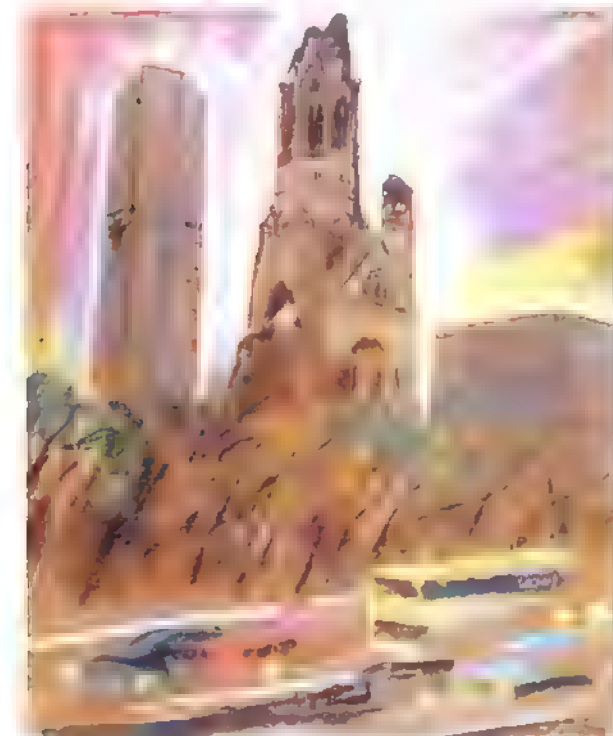
Сяргей Пісарэнка і Таццяна Хвайніцкая паказалі шэраг алоўкавых замалёвак зямлі Гесен. Гэта і



вобразы сустрэтых там ветлівых людзей, і накіды ўтульных куточкаў, якія падаліся найбольш тыповымі, характэрнымі. Алена Шлегель была ў Германіі лічаныя дні, але ўражанняў хапіла, каб стварыць метафарычную кампазіцыю «Падарожжа». У ёй жыве і настрой шчымлівай казкі пра бравана алава нага жаўнерыка, і супрэматычныя алюзіі наконт сумесных праектаў УНОВИСА і Bauhaus'a — тое, што нас яднае.

Скульптар Ігар Засімовіч паказаў свае абстрактныя «Прасторавыя вузлы», адмыслова выкананыя з пясчаніку. Яны выклікалі шмат пытанняў, але аўтар запэўніў, што падобныя яго працы ўжо ўпрыгожваюць скверыкі нямецкіх гарадоў. Мабыць, ёсць у такой абстрагаванай форме нейкі ключ, патрэбны для паразумення. Ён закранае, бадай што, час дагістарычных плямёнаў, пра якія можна даць уяўленне толькі такімі сімвалічнымі, асацыятыўнымі сродкамі.

Мне, як куратару і ўдзельніку выставы адначасова, важна было выказацца на тэму аб'яднанага Берліна. Таму — найперш дышціх у пастэлі, прыс-

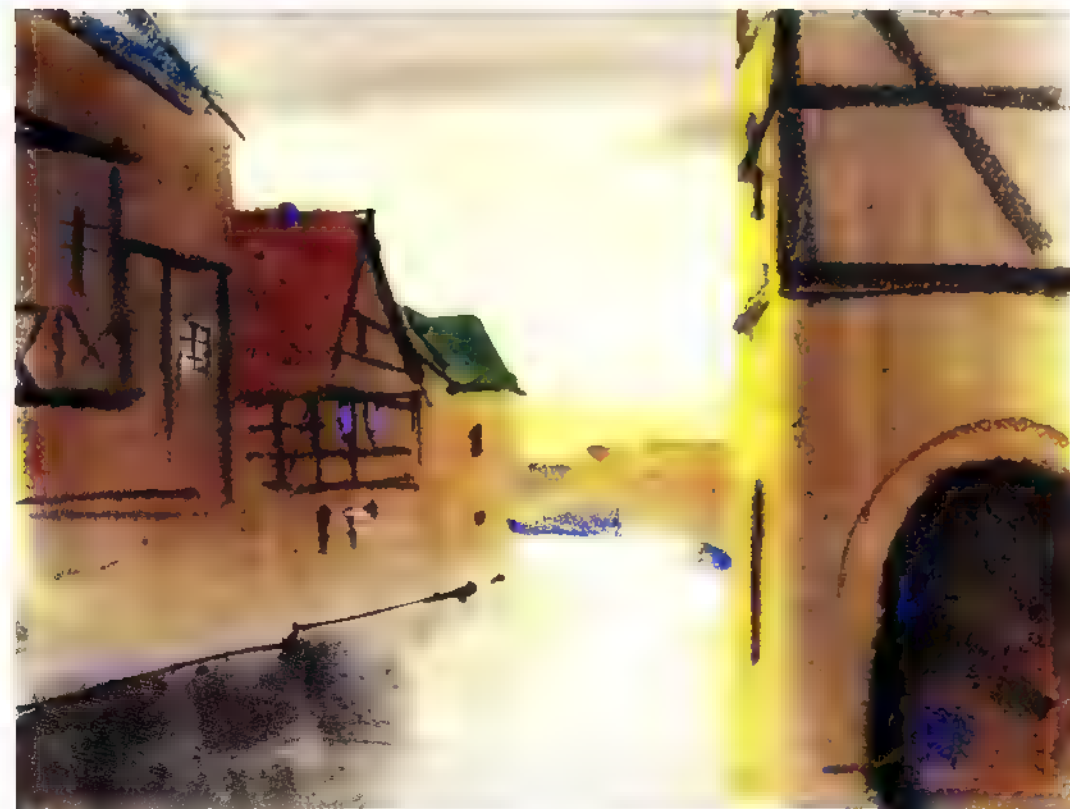
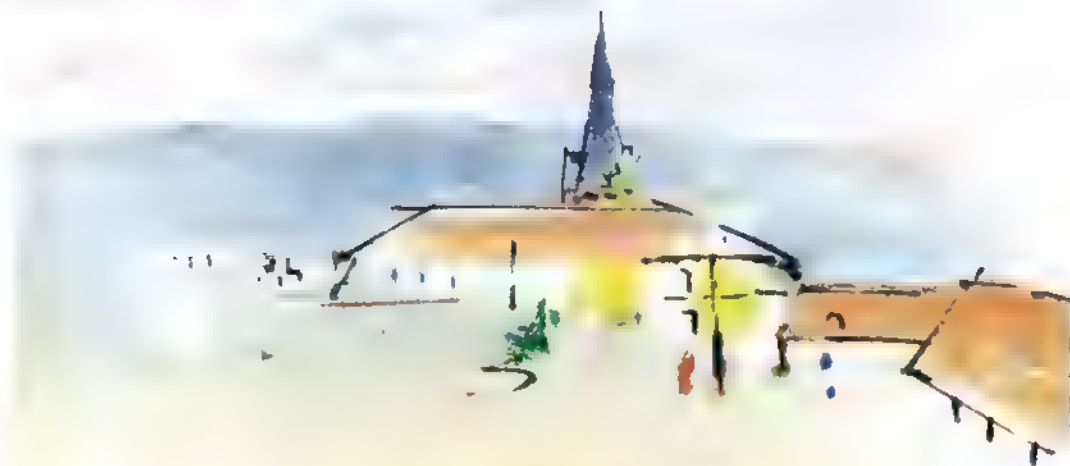


Яўген Шунейка. Берлін. Марыенкірхэ. Пастэль, 2001. 60х50.

Яўген Шунейка. Берлін. Гэдэхтніскірхэ. Пастэль, 2001. 60х50.

Вячаслаў Паўлавец. Одэнвальд. Эрбах. Змешаная тэхніка, 2001.

Вячаслаў Паўлавец. Одэнвальд. Эрбах. Змешаная тэхніка, 2001.



вечаны Усходняму і Заходняму архітэктурным дамінантам-помнікам: «Марыенкірх» і «Гэдэхтніскірх». І з гэтай нагоды — колькі слоў пра Берлін, еўрапейскую сталіцу, вартую пэндзля і паэтычнага пяра, што за апошнія пяцьдзсят гадоў перажыла феноменальнае адраджэнне. Тут захаваліся сляды неверагодных разбурэнняў (з ахвотай маляваных у свой час савецкімі мастакамі-франтавікамі). Але кожнае новае дзесяцігоддзе прыносіць новы зрух і ў сучаснай архітэктуры, і ў руплівай рэстаўрацыі гістарычнага асяроддзя. Вельмі хутка вырастаюць на пустырах у цэнтры горада (што засталіся пасля падзення злавеснага Берлінскага муру) новыя кварталы. Сярод іх комплекс «Патсдамэрыплац» — архітэктурная фантазія, матэрыялізаваная за кошт незлічоных капіталаўкладанняў, зробленых у імя шчырай веры, што Берлін неўзабаве стане буйнейшым асяродкам еўрапейскай, а можа, і сусветнай культуры.

Першая выстава такога перспектыўнага напрамку адбылася дзякуючы энтузіязму арганізатараў і мастакоў. Але калі і надалей можна будзе спадзявацца толькі на ўласную ініцыятыву і падтрымку сяброў, дык справа наўрад ці атрымае шырокі працяг. Сваю ролю павінны знайсці ў такіх акцыях прадстаўнікі аўтарытэтнага Гётэ-інстытута ў Мінску, іншых культурных міжнародных фондаў. Тады можна было б павялічыць кола нямецка-беларускіх удзельнікаў, прадумаць маршруты для новых творчых вандровак, вызначыць месцы для правядзення пленэраў і да т. п. Зацікаўленасць Германіяй не можа быць вычарпана адной-дзвюма экспазіцыямі. А настальгічныя пачуцці да таго ж упарта нараджаюць думку, што краіна-лідэр еўрапейскага Захаду з аўрай экспрэсіўнага, неўтаймоўнага і разам з тым стрыманага, сціплага характару павінна стаць нам, пры дапамозе мастацкіх сувязей, як мага бліжэйшай.

На стар 21.

Сяргей Пісарэнка. Ля каміна. Аловак, 1994.



«Зачараванне сапраўднасцю» або апафеоз «бессардэчнай культуры»?

Алесь ТРАНОВІЧ

Коннік з рассечанай галавой у выцягнутай руцэ трымае ўласныя мазгі. Ніжэй — падпіс: «Körperwelten. Die faszination des Echten» («Свет цела. Зачараванне сапраўднасцю»). Гэты яркі плакат — вось ужо больш за паўгода на сценах і афішных тумбах Берліна. Гутарка ідзе пра мастацкую выставу, што карыстаецца вялізнай папулярнасцю, лічыцца рэкорднай па колькасці наведнікаў, тэрмін экспанавання якой неаднаразова працягваўся.



Але я на гэтую выставу не хадзіў і не пайду. Усе з 200 прадстаўленых на ёй экспанатаў — гэта трупы, часткі цела або чалавечыя органы. Былыя людзі.

Аўтар твораў — прафесар Хайдэльбергскага інстытута пластынацыі (раздзел у анатоміі) Гюнтэр фон Хагенс. Шоўмэн са знешнасцю шлюбнага аферыста. Тое, што гэта не бунт вучня-няўдачніка, які кідае выклік свету дарослых, можна пераканацца, калі прачытаць анатацыю ў каталозе выставы: «Мая мэта — прапаганда арыгінальнага зачаравання чалавечым целам, выхаванне цвярозай і здаровай свядомасці. Мастакі і пластыкатары выкарыстоўваюць адну і тую ж мову і тыя ж метады. Таму анатомія з'яўляецца мастацтвам. Наш час саспеў для таго, каб зноў

зрабіць прыгажосць чалавечага цела цэнтрам творчасці, як у часы Рэнесанса».

Пра метады творчасці. Спачатку Хагенс праектуе будучую кампазіцыю на камп'ютэры. Затым адсылае праекты ў Кітай, дзе ў спецыяльным цэнтры 200 спецыялістаў апрацоўваюць цэлы разнастайнымі рэчывамі, якія кансервуюць тканкі. Калі ёсць неабходнасць, цэлы расчлэняюць, здымаюць з іх міліметр за міліметрам скуру.

Выстава, паводле словаў аўтара, з самага пачатку была разлічана на скандал і канфлікт. І таго і другога было аж зашмат. Напрыклад, забілі трыогу прадстаўнікі хрысціянскай царквы: «Гэты чалавек гуляе з мёртвымі, як з лялькамі Барбі. Гэтая выстава — знявага...»; газета «Bild»: «Хто былі гэтыя людзі, якія жылі і памерлі? Што стаіць за голай сенсацыяй? Дзе межы здаровага сэнсу?»

Часопіс «Факт» адказаў на частку гэтых пытанняў артыкулам «Трупы з Сібіры»: «...На скуру некаторых «экспанатаў» захаваўся татуіроўкі, тыповыя для расійскага крымінальнага асяроддзя». Высветлілася, што ў Хагенса ёсць дамова з Новасібійскім універсітэтам і ён без праблем атрымліваў цэлы памерлых людзей, якія не мелі родных. Аказваецца, у Расійскай Федэрацыі без вялікіх намаганняў можна прыдбаць цела, якое «ахвяравалі для медыцынскіх даследаванняў»...

Пра выставу ў сродках масавай інфармацыі вялася працяглая дыскусія. Але Гюнтэр фон Хагенс не адзіны ў сваіх эксперыментах. У ліпені 2001 года ў Берліне другі прадстаўнік постмадэрнісцкага мэйнстрыму наладзіў грандыёзны перформанс, падчас якога скінуў з верталёта карову. У Маскве таксама ў час перформансу зарэзалі свінню.

Такіх прыкладаў шмат, усіх не пералічыш. Магчыма, ужо цяпер нехта піша кнігу пра новы напра-

мак у мастацтве — mort art, або бессардэчнае мастацтва. З'яўляецца гэтая выстава (або і ўвесь напрамак) добра закамунфліраваным абсурдам і прафанацыяй ці апафеозам нястрымана-хворых фантазій — сказаць цяжка.

Мне ж чамусьці прыйшлі на памяць словы класіка: «Мастацтва заклікана рабіць нораў больш мяккім, дарыць людзям надзею, усяляць у душы гармонію, усяляць прыгажосць быцця...».

Яшчэ адна цытата з газеты «Bild»: «Апафеоз «бессардэчнай культуры» з'яўляецца прыкметай яе непазбежнага заняпаду. Яна задыкнеца ва ўласным цынізме, як гэта здарылася з камуністычным рэжымам.»

Мастацтва — гэта заўсёды сутыкненне ідэй. Ствараецца яно гуманістамі або антыгуманістамі, у адпаведнасці з патрабаваннямі эпохі або насуперак ім, — асноўны прадмет мастацтва — жыццё. І ўсё, што гаворыцца на мове мастацтва, — гаворыцца пра жыццё.

Паказальны такі факт. У віры дыскусій ні разу не прагучала слова «забараніць» ці «закрыць», як гэта часта бывала і ёсць у Мінску ў адносінах да неградымычнага мастацтва. Артыкул №5 Канстытуцыі Германіі гарантуе свабоду думак і свабоду творчасці.

А вось ісці або не ісці на падобную выставу — гэта кожны вырашае сам.

г. Берлін.



Імгненне з вечным — спрэчка і суладдзе

Барыс БУР'ЯН

Першым сярод купалаўцаў, пра каго я падумаў як пра класіка беларускага акцёрскага мастацтва, быў Уладзімір Уладзімірскі. «Стары Улад», як любіўна называлі яго калегі, нават і зусім не намнога маладзейшы за яго.

Я ведаю... помню... нібы ўвачавідкі бачу... ролі Старога Улада. Лепшыя, сярод якіх і апошнія яго сцэнічныя выступленні. Персанажы Аляксандра Астроўскага — Акім Юсаў з «Даходнага месца» і унцэр Гразноў з камедыі «Праўда добра, а шчасце — лепш».

Колькі дасціпнай хітрасці выпраменьвалі вочы заімшлага чыноўніка Юсава! Чыноўніка, здавалася, ад нараджэння. Відучага і пільнага. Перад вышэйшым начальнікам рабалепага да апошняй рысы, нізкапаклоннага, гатовага вылузацца, каб толькі выканаць волю таго ж Вышнеўскага або паказаць яму сваё старанне і пакорлівасць. І колькі пыкі, нахабства, фанфаронства перад дробным служачым — перад чыноўнікам класам ніжэй — Жадавым!..

Гэты Акім Акімыч у акцёра быў яшчэ і агідным цынікам. Калі ў трапцы Юсаў хмялеў і пускаўся ў скокі, было такое адчуванне, быццам вось зараз ён паўстане перад намі зусім звычайным — без маскі нізкапаклонніка або, наадварот, ганарліўца. Ды не,



і ў скоках ён дэманстраваў перад Жадавым, якім павінен быць чыноўнік, як яму належыць трымацца і паводзіць сябе і «пад градусамі». Не забываючы табеля аб рангах! Выпіў чалавек, пад музычную шарманку зухаватым танцурыстам можа зрабіцца, салёны жарт смекам падтрымаць, але вока... Вока лупатае, як у рыбіны акіянскай, мацае кожнага, свідруе ўсіх: што і хто запомніць пасля, хто і пра што скажа начальству потым...

Наогул, калі Уладзімірскі з'яўляўся на падмостках, позірк у зале скіроўваўся ў ягоны бок. Яго персанаж сваёй постаццю... сваім голасам... бляскам вачэй... а можа, і сапраўды нейкім магнетычным полем — прыцягваў да сябе. І не таму, што быў, так бы мовіць, гастралёрам, прэм'ерам, стараўся саліраваць. Не! У ягоных сцэнічных паводзінах амаль кожны крок, кожная рэпліка, нават кожны позірк у той або іншы бок былі звёнамі вялікага ланцуга жыцця, ланцуга існавання чалавека, ягонага лёсу.

Амаль кожнага героя Уладзімірскага можна было ўявіць сабе толькі такім, якім яго паказвае, якім выводзіць у святло рампы ён — Стары Улад! Было ў абліччы Уладзіміра Восіпавіча нешта пародзіста-артыстычнае. Пры першым жа спатканні з ім вы адчувалі ў гэтым статным і прыгожым чалавеку

«Кар'ера таварыша
Брызгаліна»
Е.Міровіча.
Брызгалін.

«Каваль-ваявода»
Е.Міровіча. Блазен.



значную асобу. Паважаную. Велічную. І яму ж была ўласціва заўсёдная акцёрская гатоўнасць пераўвасобіцца ў чужы характар...

... Вось Уладзімір Восіпавіч гаворыць штосьці пра надвор'е або просіць жонку Кацярыну Васільеўну падаць яму акулера і тут жа пачынае паказваць вам, напрыклад, якім ён быў Апалонам Мурзавецкім у спектаклі «Ваўкі і авечкі» па п'есе А.Астроўскага. Ніякага гриму. Чалавек толькі змяніў выраз вачэй, перасмыкнуў плячыма, надламаў у калене нагу — і перад вамі гэты кічэжны пустабрэх, п'янаваты ёлуп. У руках у яго з'яўляецца дубчык нахштальт бізуна-арапініка. І звяртаецца ён, гэты гуллівы хлюст, да жанчыны, каб галантна выпрасіць грошай на апахмелку, перасыпаючы свае словы гэтымі манернымі галіцызмамі: «ма тант», «пардон». І пранонс — чыста парыжанін. Парыжанін — з Койданава! І гэты хітравата-пусты позірк «туды-сюды», быццам чалавек не ведае сам, пра што зараз скажа і чаму скажа якраз тое, што зрываецца ў яго з вуснаў. Адна-адзіная страсць: выпіць кілішак...

Агідны і варты жалю, Апалон артыста Уладзімірскага нейкім кранальна бездапаможным і хісткім крокам адступаў ад сваёй строгай мамачкі і ад прывабна-мілай прыгажуні шлюбнага ўзросту, калі атрымліваў іхняе «атандэ», калі яны гідліва адварочваліся ад яго, з пагардлівай усмешкай адштурхоўвалі назолу. Гэтыя паніклыя вусы, ссунуты набакір картуз, вінавата разгубленыя вочкі, што раптам вузелі па-карэйску, абянтэжана раскінутыя і потым бязвольна апалыя рукі — да болю жаласлівы выгляд убогае душы! І што ж яму, лайдаку-няўдачніку, застаецца — хіба сабака па мянушцы «Тамерлан».

Як ратавальны круг, гэты паляўнічы спадарожнік небаракі. Колькі надзеі і роспачы было ў раптоўных выкрыках Апалона Мурзавецкага: «Та-а-мер-ла-ан!» І на сваіх па-кавалерыйску крываваць нагах, спрабуючы прыняць дзіўна-танцавальную хаду прыскокам, Апалона У. Уладзімірскага прытупваў абцасамі, нібы намагаўся, як той п'янтос, прайсці па адной

маснічыне падлогі, не скібіўшы. Горда ўскідваў галаву — прэч адсюль! Да ўлюбёнца, які служыць верна. Яму і адрасуецца падбэдзёрліва-віскатлівы вокліч: «Та-а-амер»... Апладысменты ўдзячных глядачоў на паўслове пакрывалі такія сапраўды камічныя ўцёкі захмялелага фраера.

Мы гутарылі з Уладзімірам Восіпавічам аб прыродзе камічнага на тэатры, аб прызначэнні сатыры ў мастацтве на дачнай верандзе ў Крыжоўцы. Дзякаваць богу, вопыт акцёра ў гэтай галіне творчасці быў багаты. І першы галавакружны поспех меў Уладзімірскі ў ролі хітруна Каўеля («Мешчанін у шляхецтве»). Каб памачы сваёму гаспадару ажаніцца з дачкой Журдэна, Каўель наладжвае перад ім дзіўна стракатую і экзатычную «турэцкую» цырымонію. Зачароўвае славалюбца ўрачыстымі кампліментарамі «заморскага» пасланца і заваблівае ў фантастычна-казачны, мройны свет. Акцёр пераапрацаваў непазнавальна, рабіў галаваломныя салта-мартале, розныя трукі, танцавальныя піруэты, выгінаўся і лісліва поўзаў, нібыта ва «ўсходнім стылі», пад пахучца-млявую музыку. Ягоны Каўель прыкідваўся гатовым на ўсё паслугачом адурэлага Журдэна, што з усіх сілаў пнецца «з гэтай князі».

Дык вось у тым, можна сказаць, застольным паказе малярскага персанажа, які ўсцаў Уладзімір Восіпавіч, было столькі агністага тэмпераменту і такіх смешных гримасы ўзніклі на твары крыўлякі, што я лёгка ўявіў сабе трыумф акцёрскага свята ў ансамблі спектакля «Мешчанін у шляхецтве». Мусіць, такая сапраўды артыстычная самааддача, якой вылучаўся талент Уладзімірскага, і абудзіла ў даволі строгага знаўцы тэатра Еўсцігія Міровіча жаданне напісаць арыгінальную ролю якраз для гэтага дэбютанта тагачаснага БДТ. Затым з'явіўся Блазен у п'есе «Каваль-ваявода», а потым і смеху варты Сяргей Пятровіч Брызгалін у сатырычнай камедыі «Кар'ера таварыша Брызгаліна».

Зачараваны шчырай гаворкай з карыфеем Купалаўскага тэатра падчас чаювання з ім, я асмеліўся

спытаць Старога Улада: ці ёсць нейкі агульны змест... агульны пафас... якую рацыю мае камедыяная творчасць артыста? Хіба гэта не збор-дружына рэпертуарных выпадкаў, якім радуецца акцёр: во яшчэ зручны момант павесяліць ды пасмяшыць глядзельную залу, зрываючы гарачыя апладысменты, ну, а пасля — кветкі, віншаванні, падзякі? Ах, якім дакорлівым позіркам з-пад акулераў змераў мяне толькі што такі вясёлы гаспадар застоля! Штосьці ляпнуў я не тое...

Пасля паўзы ён лагодна патлумачыў мне, што ў маім пытанні адчуваецца, мякка кажучы, скептыцызм нахонт самастойнасці акцёра ў творчым працэсе. Сам Уладзімірскі гаварыцца тым, што яго хтось аднойчы назваў «блазнам яго правасхадзіцельства пралетарыяту». Ды толькі вось задавальняцца роляй пацешніка, роляй фіглярна на падмостках, якому ўсё адно, чым бы ні забаўляць публіку, абы яна смяялася, — гэтым задавальняцца мы не можам. Уладзімір Восіпавіч падкрэсліў гэтак «мы». Мы — савецкія артысты. Мы — акцёры беларускай сцэны. Мы — сучасныя дзеячы тэатра...

Ягонае сапраўднае ад нараджэння прозвішча было Малейка, ды пад уплывам аблюбаванай ім прафесіі ён адчуў гэтак права — «уладарыць» залай. У-ла-да-мірскі... Хораша гэтак разумець сваё артыстычнае прызначэнне! Сучаснікі былі ўдзячныя Уладзіміру Уладзімірскаму за тое, што сваёй творчасцю ён даводзіў і здольнасць так працаваць на сцэне, і права акцёра на такую творчую працу. Уладарную...

Мо ў тым і хараство таленту Уладзімірскага, што ён захапляў глядачоў зусім канкрэтнымі характарам героя, прымушаў сачыць за хітрыкамі і пакутамі персанажа і адначасова веў нас да лаўных значных высноў, да смелых параўнанняў сцэны і явы, да абдумвання ўласных грахоў і памылак, да сумленнага самасуду над самім сабой. І ўсё гэта ў калейдаскопе амаль няўлоўных уражанняў ад ігры акцёра ў ролі. Тут я і затрымаў увагу на кароннай ролі Уладзімір-

скага. Гэта, канешне, Іван Данілавіч Каламіяцаў. Драма Максіма Горкага «Апошнія» ў перакладзе на беларускую мову Кузьмы Чорнага.

На прэм'ерных паказах у злавесным трыццаці сёмым годзе спектакль успрымаўся як сцэнічнае ўвасабленне памяці аб мінулым, азоранай сучасным мастацкім мысленнем. Ён быў надзіва ансамблевым у акцёрскім выканаўчым складзе. Такой бездакорна гарманічнай зладжанасцю выпэйшага ўзроўню вызначаліся яшчэ хіба што два спектаклі купалаўцаў — гэта «Паўлінка» саракавых гадоў і «Хто смяецца апошнім» у першай рэжысёрскай рэдакцыі 1939 года. Па-горкаўску псіхалагічна заглыблена і маляўніча жылі ў вобразах «Апошніх» В.Галіна, І.Ждановіч, Л.Ржэцкая, К.Міронава, Р.Кашэльнікава, Л.Шышко, Б.Платонаў, Б.Кудар'цаў, С.Бірыла, В.Краўцоў, І.Шаціла. Ніхто з іх не парушаў вытанчана прадуманага малюнка відовішча, ніхто не ўзнімаўся на катурны, ніхто не «рваў страсці на шматкі», як кажуць, бывае, у закуліссі самі акцёры. Яны па-мастацку жылі ў вобразах.

І ў гэтым ансамблі раўнасільных талентаў нечым браў верх... прыцягваў да сябе асабліваю ўвагу... прымушаў углядацца ў нюансы сваіх рухаў і прыслухоўвацца да інтанацый маўлення... Так, ён — Уладзімір Уладзімірскі. Як да такога партнёра ставіцца калегі па мастацтву, акцёрскае спадарства? Ну вось Стэфанія Станюта, да прыкладу, казалі пра Старога Улада, што ён з пароды тых творчых лідэраў, якія не ўтойваюць сваёй натуральнай здольнасці быць заўжды пераможцам і гатовыя, калі таго вымагае сцэна, свабодна адыходзіць на другі план, у цень.

На рэдкасць прыгожы ў сталым узросце, Уладзімірскі заставаўся і ў вобразе Каламіяцава вонкава імпазантным. Ягоны Іван Данілавіч нават бравіраваў статнай паставай з вайскавай выпраўкай, багатым як на гнеўныя, так і на пяшчотныя адценні голасам, манерамі ў абыходжанні з амуніцыяй — пальчаткі, фарсіста заламаная шапка, шашка пры



«Мілы чалавек»
К.Крапівы. Канягін.

«Каварства і любоў»
Ф.Шылера. Вурм.

«Праўда добра,
а шчасце — лепш»
А.Астроўскага.
Гразноў.



«Даходнае месца»
А.Астроўскага.
Акім Юсаў.

«Ваўкі і авечкі»
А.Астроўскага.
Апалон Мурзавецкі.

боку, партупея. Вусы хвацка закручаны, чупрына як на заказ, вочы праменицца гуліва-ўчэпістым бласкам — пакарыцель дамскіх сэрцаў, ды і годзе! Акцёр і павінен умець паглядзець на свайго сцэнічнага героя яго ж, героя, вачамі. Усе падзеі і здарэнні ва ўласным доме і па-за яго сценамі адэняваць з гледзішча зноў жа свайго персанажа. Тады і спрацоўвае закон самаапраўдання, гэтая ўсемагутная сіла, нервовахворая энергія, якая аднолькава служыць і высакароднаму альтруісту, і злымыснаму прайдзісвету, і выхаванаму дабрадзею, і сібарыту з садысцкімі схільнасцямі. Ах, гэтае нашае абагаўленне свайго «Я»! Які духмяны фіміям мы курым яму! Якімі імпануючымі довадамі сыплем перад ім дзеля ўласнага апраўдання і самай дробязнай сваёй небачлівасці, і жудаснага злачынства!

Усё гэта падта каларытна жыло ў сцэнічным партрэце Каламійцава, створаным талентам У.Уладзімірскага. Было такое ўражанне, быццам ягоны Іван Данілавіч часам траціць розум ад захаплення самім сабою і ў парывах самаапраўдання. У яго стрэліў нехта. Ён — ахоўнік дзяржаўнага ладу, які служыць «веры, цару і бацькаўшчыне». Але, — жандар на даволі небяспечным пасту. Выходзіць, страляў нейкі бунтаўшчык, рэвалюцыянер, бунтар. Гэта — замах палітычны. І, значыцца, ён, Іван Каламійцаў, — герой!

Ён урываецца ў дом з грывучым, на мяжы істэрыкі пытаннем: чаму яго ніхто не сустрэў на вакзале? Ніхто! Забавіліся нават паказацца побач з ім! Пазначаны куляй невядома кім падаславага мальца, Каламійцаў для брата роднага, для жонкі, для дзяцей ператварыўся ці не ў пракажонага! Гэта абурэе яго, і Уладзімірскі тут жа, на пачатку спектакля, пачынае раскрываць прыроджаную для героя спектакля варожасць да ўсяго, што хоць неяк ушчымяе ягонае самалюбства. Лупатыя вочы пад пагрозліва ссунутымі бровамі, разяўлены рот, разгоністы і па-сцэнаваму цяжкі крок — і жыццёвы рык на ўсё горла.

Першая сустрэча са здзіўленым глядачом — нібы візітная картка вобраза. Нібы заяўка на мастацкае ўвасабленне пэўнай маральнай з'явы — каламійцаўшчыны. І — жывы. Непасрэдны ў кожным руху. У кожным уздыху. З пераходамі ад хамскай пыхі да прыніжанага ліслівага адчаю.

Як здзіўляў і ўзрушваў залу адзін жэст Івана Данілавіча Каламійцава! Драма ідзе да фіналу — усе ў доме падзяліліся ўжо на варожыя станы. Смерць забірае адзінага дабрадзея ў гэтым доме — Якава Каламійцава. Наперадзе канчатковы распад сям'і. Хоць тую смерць і чакалі, брат Якава — Іван — трыумфуе ў душы: цяпер наогул запануе ў доме гаспадаром. Нарэшце! Таму ён, пачуўшы чаканую навіну, набліжаецца да нябожчыка-брата на дыбачках. Ціхенькі са сваёй няціхенькай радасцю. І пакуль ідзе, дастае з кішэні чорную жалобную стужку. Прымацоўвае яе на

рукаў. Помсліва аглядае ўсіх, нібы з дакорам: хныкаеце, і ніхто не адчувае, якая гэта балючая жалоба! Чорная, як гэтая стужка на рукаве.

Стужка — са сталага службовага арсенала: наган, бізун, шашка, свісток.... Што яшчэ? На жалобны выпадак — стужка. Крэпавая павязка як сігнал незвычайнай — і дзяжурнай! — скрукі не ўладара!..

У сапраўднасці Іван Данілавіч ледзь не трыумфуе: спадчына брата — яму, Івану. І ніхто тут больш не будзе ні ў чым дакараць яго, Івана. Свята — у Івана Данілавіча. Гэта ўсё — у вачах, у настроі, у мітуслівай хадзе. А так глядзіце на яго — жалоба. Крэпавая павязка...

Крывадушнік! Прадбачлівы крывадушнік.

І ў душы — палахлівы. Калі ягоны сын Пётр з болей у сэрцы пытаецца: «Ці сумленны чалавек наш бацька?» — Каламійцаў ішчэ ад гневу і губляецца ад пагрозы быць выкрытым уласным сынам. Сын здагадаўся або даведаўся пра ўвесь фальш роднага чалавека, які і яму, Пятру, пэўны час здаваўся добрасумленным служакам, чыё жыццё небяспечнае ад пагрозы з боку падпольшчыкаў, «бамбістаў». Ды пасля аднаго скандалу ў доме і Пеця, дапытлівы і далікатны юнак, са слязьмі на вачах пытаецца, ці сумленны чалавек бацька? Дзеці маюць права ведаць гэта. Іван Данілавіч з мужчынскім разуменнем натуральнасці і разам з тым па-бацькоўску агідна накідаўся на Пятра: «Ты — захварэў? Ужо захварэў, нягодны смаркач, га? Ах, ты, распусная дрэн, паспеў падчапіць ужо!» І гэта крычыць сыну ён, разбэшчаны валапуга, у адказ на жаданне таго пагаварыць з бацькам «як чалавек з чалавекам»!

Не атрымліваецца — як чалавек — у Івана Данілавіча.

Малодшая дачка Верачка, наадварот, ці не да канца драмы цешыцца тым, што іхні бацька — герой. І тыя, хто страляе з-за вугла, — баязіліцы і ворагі дзяржавы. Калі ж яе гвалтоўна зацягвае на халасцяцкую кватэру маладзенькі пачатковец на жандарскай службе Якараў, яна раптам адчувае, што гэта і ёсць аблюбаваны бацькам гулі, што з якаравых кшталтуюцца каламійцавы.

Дзеці Каламійцава — апошнія ў многіх сэнсавых аспектах. Разбэшчаныя і цынчныя сын Аляксандр і дачка Надзея яшчэ лапшаць душу. Ды і яны — апошняя яго надзея на разуменне і прыязнь. Пеця ж з Верай, самыя лепшыя, відаць, прадстаўнікі роду Каламійцавых, будуць саромецца свайго імя. Яго імя, Івана Каламійцава. Бацькі свайго будуць саромецца!

Уладзімір Восіпавіч тлумачыў мне, што задума рэжысёрскага вырашэння п'есы М.Горкага вядомым акцёрам і рэжысёрам М.Зоравым выводзілася ад першапачатковай аўтарскай назвы драмы «Апошнія» — «Бацька». То быў, магчыма, своеасаблівы праціг або варыяцыя тэмы «бацькоў і дзяцей», якая мела горкаўскую трактоўку ў славяннай апавесці

«Маці». Дык вось гэты «бацька» — Іван Данілавіч — быў да таго ж яшчэ і распуснікам тагнага пашыбу. Ён адкрыта намякаў і нават заахвочваў дачку Надзею на палюбоўніцкія прыгоды. «Скажы, у цябе няма сціплага жадання наставіць яму рогі, га?» Каму — «яму»? Зяцю! Надзінаму мужу. Неўпрыкмет для турэмнага доктара Ляшча сам пажадлівы Сатыр настаўляе над яго, над зяцэвай, галавой рогі з расшпраных пальцаў. Дарэчы, які па-майстэрску дакладны акцёрскі жэст-знаходка!

Брыдкі чалавек, што ён казаць.

Але вось Іван Данілавіч хоча абудзіць у вас спагаду, выклікаць спачуванне. І яму ж бывае патрэбна пажадліва камусь. У такую хвіліну амаль што недаравальнай для яго роспачы ён пытаецца: «Вы байку пра раненага льва ведаеце?» І амаль праз слёзы вымаўляе: «Дык вось, паранены леў — гэта я!..» Чуеце? Скардзіцца, што паранены. Душа яму баліць. А яго можа кожны брыкнуць і падкусіць. Так-то яно так, але і не забывае, што — леў...

Іван Данілавіч ужо не заўважае, што ён — пачварная натура. Ён скардзіцца, смуткуе, гневаецца, хітруе, нібы нармальны чалавек, ды толькі ўсе яго паводзіны сканцэнтраваны на адным: абдурыць, прынізіць, скарыстаць у сваіх інтарэсах, прымусіць падначальвацца і капітуляваць любога, хто трапляе пад яго ўладу. Хай сабе гэта жонка або дачка, брат ці які там студэнт-дэмагог або бунтаўшчык з сацыялістаў, радыкалаў, разумнікаў-філосафаў, газетчыкаў-балбатуноў...

Важны і грозны паліцэйскі тып, жандар высокага рангу, Іван Каламійцаў выглядаў ва У.Уладзімірскага нават патомным жандарам. На ім быў і пэўны флёр арыстакратычнага паходжання. Арыстакрат, які свядома ідзе ў паліцыю дзеля аховы цара-бацькі і вялікай дзяржавы. Чаму і добрыя задаткі чалавека на гэтай службе дзіка скажаюцца? Парадокс, які па-мастацку даследаваў разам з М.Горкім выканаўца гэтай ролі на беларускай сцэне.

Цікава, што спектакль упершыню быў паказаны ў сакавіку 1937-га года. Прэм'ера ў тэатры супадала з пасаджэннямі пленума ЦК КП(б) Беларусі, на якім першым сакратаром ЦК быў абраны В.Шаранговіч. Яго накіравалі сюды з Масквы, каб завяршыць тыстку партыйна-дзяржаўнага апарату ад так званых «варожых элементаў», галоўнымі сярод якіх былі М.Галадзед, М.Гікала, А.Чарвякоў, якія яшчэ ўчора мелі рэпутацыю адданных левінаў і папалчнікаў Сталіна.

Не ведаю, ці маглі хоць як-небудзь супастаўляць тое, што адбывалася ў краіне, з паказаным на сцэне ў «Апошніх» глядачы канца трыцятых гадоў. Сама думка пра пэўнае падабенства жандараў усіх часоў да звычайнага выканаўцы дзяржаўнай палітычнай волі, да лютых цэрбераў-ахоўнікаў, да сталінскіх чэкістаў — нават значна пазней большасцю з нас успрымалася як кашчунства.

Ды і цяпер, у нашыя дні, калі ў краіне змяніўся дзяржаўны лад, а жадлівыя злачынствы сталінскіх часоў выкрываюцца дакументальна, мы чуем галасы, так бы мовіць, цвярозых палітолагаў: маўляў, нельга ўжо так абагульняць і праводзіць паралелі паміж царскай ахранкай і праваахоўнымі органамі ў СССР. Магчыма, і не трэба гэтага рабіць. Ды і не для тэатра такія занятак. Не для акцёра. Купалаўская сцэна ў «Апошніх» і не рабіла таго, што ёй неўласціва. Яна толькі як бы праціняла вось гэты, вузкая сямейны краёк жыцця ў пэўны гістарычны час. Бацькі... дзеці... палюбоўнікі... настаўнікі і вучні... нянька-нахлебніца... І яны, як гэта было да іх і як бывае ў цяперашнюю пару, далёка не заўсёды ў штодзённым жыцці разумеюць адзін аднаго. Мы і сапраўды не настолькі праніклівыя і ўважлівыя, нам не стае пчырасці ў нашых споведзях, каб мы маглі стрымлівацца самі і стрымліваць блізкіх ад парушэнняў запаведзяў дабрачыннай чалавечнасці. Адзін аднаго мы ведаем прыблізна. Мяркуем адзін пра аднаго паводле вонкавых праяў пачуццяў, часцей за ўсё вельмі павярхоўных. І вось мастацтва акцёра вялікага таленту, якое дэманстраваў у Каламійцаве наш Стары Улад, праўдзіва і па-мастацку ўзбуджана раскрывае глыбінную сутнасць менавіта такога стану будзённай рэчаіснасці.

Такі маштаб акцёрскай работы і дае нам падставы абвясціць вобраз Каламійцава ў спектаклі 1937 года «Апошнія» на сцэне Купалаўскага тэатра класічным. І сцвержанне, што Уладзімір Уладзімірскі — класік беларускага акцёрскага мастацтва, — цалкам справядлівае

Уладзімір Уладзімірскі. 1937 г.
Фота з архіва тэатра.



«Апошнія»
М.Горкага.
Каламійцаў.

Раманскі мастацкі свет і культура Беларусі

Алесь КУШНЯРЭВІЧ



Абраз «Канстанцін і Алена». Камень, разьба, пазалота. Сярэдзіна XII ст.

Шахматная пешка. Барабаншчык. Косць, разьба. Пачатак XII ст.

Шахматны кароль. Косць, разьба. Канец XII — пачатак XIII ст.

У X ст. з прыняццем хрысціянства ў Беларусь прыйшоў візантыйскі мастацкі стыль, які тут у XI—XII стст. быў творча перапрацаваны полацкімі і гарадзенскімі майстрамі з улікам мясцовай этнаграфічнай сакральнай сімволікі. У гэты час у Заходняй Еўропе таксама пачаўся росквіт мастацтва, звязаны з распаўсюджаннем раманскага стылю. Але яго ўплывам у беларускім мастацтве не было пакуль прысвечана спецыяльнага даследавання.

Раманскі стыль сфарміраваўся на тэрыторыі сучаснай Францыі. Адтуль формы раманскага мастацтва хутка распаўсюдзіліся ў Цэнтральнай Еўропе і Італіі, а таксама Іспаніі, Англіі, у краінах Скандынавіі, у Польшчы, Чэхіі, Маравіі, Славакіі, Венгрыі. Асобныя рэмінісцэнцыі раманскай архітэктуры даследчыкі прасочваюць у архітэктуры Уладзіміра-Суздальскай зямлі: другой паловы XII — пачатку XIII ст.

Адным з самых ранніх кантактаў культуры Беларусі з раманскім мастацкім светам было будаўніцтва мінскага храма ў 70-ых гадах XI ст. Яго ўзводзілі ў раманскіх будаўнічых традыцыйных дойлідзях з Польшчы. Будаўніцтва, напэўна, пачалося ў перыяд княжання Яраполка Ізяславіча. Яго маці была дачкой польскага караля Мечыслава II. Свяцімкі адносінамі з польскім дваром тлумачыцца з'яўленне раманскіх элементаў у архітэктуры мінскай царквы. Складаныя палітычныя адносіны паміж полацкім і кіеўскім князямі не дазволілі закончыць будаўніцтва¹. У гэты час у Беларусь трапілі рукапісы з раманскімі мініяцюрамі, пра што сведчыць «Кодэкс Гертруды». Аднак іх уплыў на тагачаснае мастацтва кнігі перабольшваць нельга, бо ў стылістыцы мініячюр яшчэ доўга дамінавала візантыйская мастацкая традыцыя². Раманскія ўплывы ў духоўнай культуры Беларусі звязаны са спробамі пашы-

рэння тут хрысціянства заходняга тыпу. Так, ужо ў IX ст. на беларускіх землях бывалі місіянеры. З другой паловы XII ст. гэта фіксуецца дакументальна. Вядома таксама спроба ўсталяваць у Тураве каталіцкую біскупію ў 1105 г. У 1188 г. была ўтворана Лівонская біскупія, якая актыўна пашырала сваю дзейнасць і на ўладанні Полацкай зямлі. Аналагічныя памкненні былі і з боку Польшчы.

У XII ст. на Дзвіну прыязджаюць нямецкія гандляры. З XIII ст. у Полацку функцыянавала нямецкая гандлёвая кантора. Адрозна ад Ноўгарада, у Полацку нямецкія купцы жылі асаля, наймаючы жылыя памяшканні ў палачан. Такі лад жыцця не мог не прычыніцца да цесных культурных стасункаў з масцовым насельніцтвам³.

У раманскім стылі найбольш інтэнсіўна развівалася сакральнае дойлідства, якое ў эпоху Сярэднявечча найпаўней акумулявала дасягненні будаўнічай тэхнікі, жывапісу, скульптуры. Раманскай сакральнай пабудове ўласціва такая кампазіцыя аб'ёмаў, калі кожны з іх выяўлены дакладна і аддзелены ад іншых як у плане, так і ў яго знешнім і ўнутраным абліччы. Пад уплывам раманскай архітэктуры быў пабудаваны полацкі храм канца XII — пачатку XIII ст. з бакавымі апсідамі. Прыводзіць балканскія аналагі гэтаму помніку, на думку Г.К.Вагнера, няправільна, бо храмы з такой кампазіцыйнай пабудовай (Пуціўль, Ноўгарад-Северскі) вядомыя толькі ў тых гарадах усходнеславянскіх зямель, якія межавалі з раманскім мастацкім светам⁴. У прыватнасці, шматконхавая кампазіцыя храма была вельмі характэрная ў архітэктуры Польшчы і Чэхіі.

У раманскім дойлідстве заходніх славян (Багемія, Маравія, Славакія, Польшча) частай з'явай былі таксама храмы-ратонды, якія мелі ў плане круглую форму. Узор такога помніка выяўлены археолагамі ў Смаленску. Храмы-ратонды будаваліся і ў Галіцка-Валынскім княстве⁵. Падобна, што аналагічны храм быў у нямецкіх купцоў у Полацку ў XII ст.⁶ Перайманнем з раманскага дойлідства стала таксама тое, што ў шэрагу помнікаў Беларусі XII ст. (Вялікі сабор Бельчыцкага манастыра ў Полацку, царква на полацкім дзядзініцы, Ніжняя і Прачысценская царквы ў Гродне, храм у Ваўкавыску) падкупальны квадрат утвораны не ўсходнімі, а заходнімі парамі слупоў. Такое змяненне планавай схемы тлумачыцца жадааннем дойлідаў надаць галоўнаму фасаду храма вежападобную кампазіцыю. У рамана-гатычных традыцыйных быў узведзены (сярэдзіна XIII ст.) кафедральны сабор у Вільні.

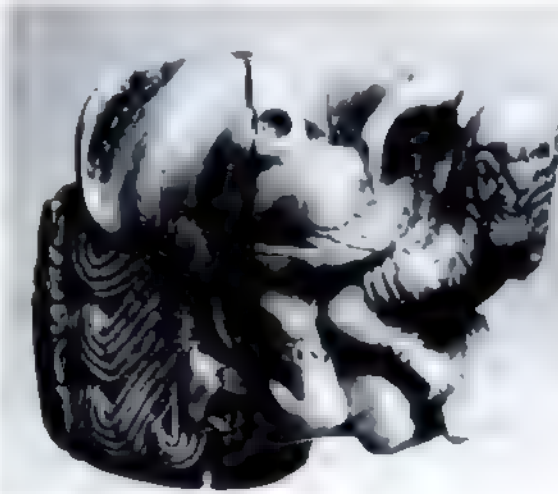
Пад уплывам раманскай архітэктуры ў падлогу Каложскай царквы ў Гродне ў XIII ст. былі пакладзены непаліваныя пліткі, яны знойдзены ў культурным пласце над узроўнем падлогі XII ст. Іх паверхня пакрыта выпуклым рэльефным крыжападобным арнамантам. У час раскопак Кафедральнага сабора ў Вільні былі выяўлены рэшткі старажытнай падлогі (другой паловы XIII ст.), выкладзенай рознакаляровымі маёлікавымі пліткамі. Пліткі маюць характэрны для раманскага мастацтва арнамент на вонкавай пласціне⁷.

У раманскі перыяд у Еўропе сфарміраваўся тып жылля феодала — замак, які выдатна адпавядаў патрэбам свайго часу. Звычайна ён складалася з двара, абнесенага ўмацаванай сцяной, у цэнтры якога была вежа-данжон цыліндрычнай або кубічнай формы. Такія вежы былі прыстасаваны не толькі для абароны, але і для жылля феодала. Яны шырока распаўсюдзіліся ў XII—XIII стст. у краінах Скандынавіі, Цэнтральнай і Заходняй Еўропы, Прыбалтыкі. У Беларусі гэтыя дасягненні заходнееўра-

пейскага фартыфікацыйнага мастацтва былі запазычаны з Валыні, з якой беларускія землі ў другой палове XIII ст. мелі шчыльныя эканамічныя і палітычныя сувязі. Аднак там яны служылі найперш для абароны (Холм, Вялавіна, Стоўп'е, Чартарыйск), таму ў назву гэтых помнікаў атрымалі назву «вежы валынскага тыпу»⁸. У Іпацьеўскім летапісе расказваецца пра будаўніцтва вежаў валынскім князем Уладзімірам Васількавічам у Камінь і Брэсце. Вось як пра гэта гаворыцца: «Создание въ Нем (Камінь) столпъ камень высоты 16 сажени с удвлениюм въсѣ зрячимъ напъ...»⁹. «В Бересті же съезда камень высотой яко и Каменецкий...»¹⁰. Аналагічныя пабудовы ўзніклі таксама ў Навагрудку, Тураве. Пад уплывам гэтых збудаванняў былі пастаўлены драўляныя вежы ў Полацку, Мсціславе. З гэтых помнікаў да нашага часу збераглася Камянецкая (Белая) вежа, праведзеная І.М.Чарняўскім. У выніку іх устаноўлена, што Княская вежа пачатку XIV ст. у гэтым замку была данжонам¹¹. Гэта назуковае адкрыццё дазволіла ўдакладніць і пашырыць тыпалогію абарончых збудаванняў Беларусі другой паловы XIII—XIV ст. У гэты час нашы продкі ўзводзілі такія фартацыі, як «стоўп», вежа, кастэль, замак.

Першыя ж абарончыя мury ў Беларусі не мелі вежаў і з'явіліся пад уздзеяннем раманскай архітэктуры. Пра гэта сведчаць археалагічныя даследаванні Старога замка ў Гродне, які ў канцы XII ст. быў абнесены з паўночна-ўсходняга боку мураванай сцяной з плінфы, а астатнія праслы сцен былі драўляныя¹². Таму гэты помнік стаў вельмі падобны на раманскі замак. Спачатку бязвежавыя мury меў у XII ст. і шэраг польскіх замкаў (Вісліца, Пазняховіца)¹³. Значыць, гэта быў фактар не адсталасці, а стылістычнай пераарыентацыі беларускага мілітарнага дойлідства.

Важным перыядам яго станаўлення было таксама будаўніцтва ў першай палове XIV ст. замкаў-кастэляў (у Краве, Лідзе, Медніках), функцыянальнае прызначэнне якіх



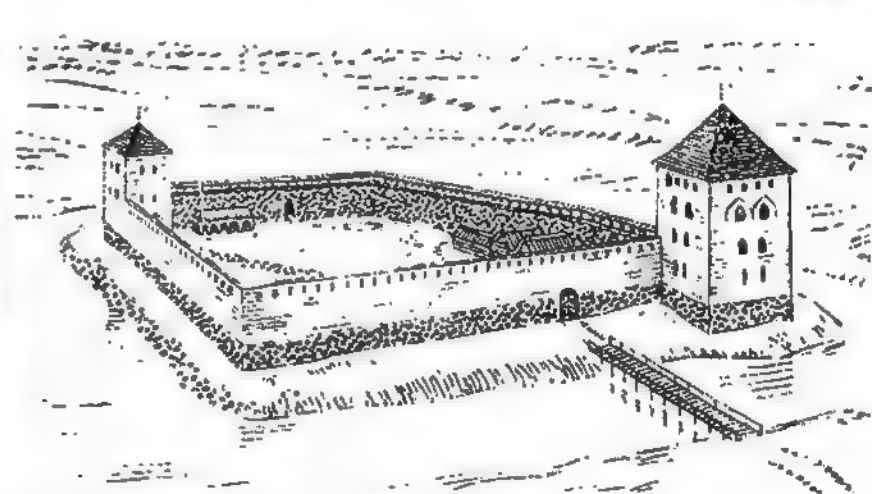
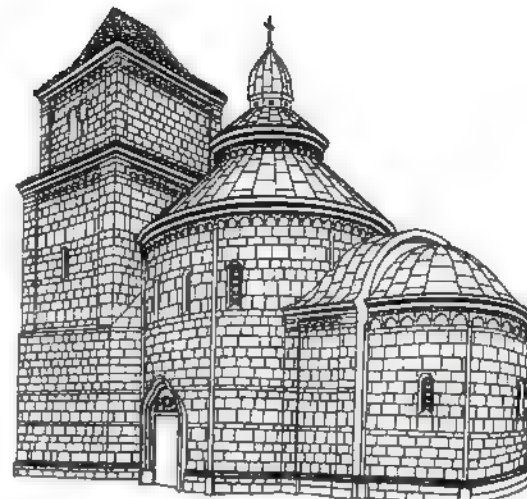
Наверша. Косць, разьба. Другая палова XII — пачатак XIII ст.

Царква св. Іллі ў Галічы. Графічная рэканструкцыя Ю.Дзібі, В.Петрыка, Р.Франківа.

Кафедральны сабор у Вільні. XIII ст. Рэканструкцыя Н.Кіткаўскага.

Замак у Крэве. Паводле матэрыялаў М.Ткачова. Малюнак Я.Куліка.

Укрыжаванне. Дрэва, разьба, яечная тэмпера. Канец XIV ст.



нашы продкі істотна пераасэнсавалі¹⁴. У канструкцыі, кампазіцыі, выяўленчых сродках гэтых пабудов адчуваецца ўплыў раманскай архітэктуры і готыкі. Уплывы заходнееўрапейскага фартыфікацыйнага дойлідства назіраюцца таксама ва ўнутрыважных драўляных канструкцыях Віцебска, Полацка, Гродна.

Па-за межамі ўсходніх хатабудаўнічых традыцый засталіся багатыя дамы старажытнага Навагрудка. Сцены гэтых пабудов былі атынкаваныя, мелі фрэскавы роспіс. Блізкі да іх паводле тэхнікі апрацоўкі сцен пабудовы сустрэкаюцца ў Прыбалтыцы, дзе фарміраванне гарадской матэрыяльнай культуры зазнала моцнае ўздзеянне заходнееўрапейскіх мастацкіх традыцый¹⁵.

Помнікі раманскай скульптуры і дробнай пластыкі з Германіі, Францыі, выяўленыя ў Беларусі, пацвярджаюць непасрэдныя кантакты яе старажытных гарадоў з заходне-еўрапейскімі. Так, раманскія ўплывы выяўляюцца ў абразях «Мікола і Стэфан», «Божая Маці. Пётр», «Канстанцыя і Алена». Уплывы раманскага мастацтва ў дробнай пластыцы XII—XIII стст. атрымалі далейшае развіццё ў паліхромнай скульптуры XIV ст. Яркі ўзор гэтага — скульптура «Распяцце» з Галубічаў. Манера разьбы вала-соў, твару Хрыста, падкрэсленая спірытуалістычнасць яго аблічча збліжаюць гэты твор з раманскай пластыкай Францыі, засваенне якой на Беларусі, як і ў Польшчы, адбывалася праз мастацтва Германіі¹⁵. У выніку гандлёвых зносінаў з гэтай краінай у Беларусь былі завезены творы раманскага мастацтва. Так, у гродзенскай Каложскай царкве знойдзены бронзавыя задаліў (рукамыльнікі) у выглядзе коннага рыцара; на дзядзінцы Ваўкавыска — заверша ад трона, выразанае ў выглядзе скульптурнай галавы льва¹⁶. Дзякуючы заходне-еўрапейскім гандлярам з'явіліся шахматныя фігуркі XII—XIII стст. выяўленага тыпу (з тварыкам) у Слуцку, Брэсце, Лукомлі, Гродне, Ваўкавыску, Пінску, Клецку. Паводле сведчання Л.У.Калядзінскага, заходне-еўрапейскі імпорт археалагічна зафіксаваны ва ўсіх тагачасных гарадах Беларусі²⁰.

Такім чынам, раманскае мастацтва значна ўзбагаціла культуру Беларусі і пачало пранікаць сюды амаль адначасова з распаўсюджаннем у ёй візантыйскага стылю. Гэтыя шматвектарныя культурныя ўплывы не перашкодзілі самастойнасці мясцовага мастацкага працэсу і спрыялі далучэнні беларускай культуры да асноўных кірункаў развіцця еўрапейскай цывілізацыі.

¹⁵ Вагнер Г.К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. М., 1964; Воронин Н.Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV вв. М., 1961. Т. 1.

¹⁶ Загорюльский Э.М. Древнейший храм Минска. М., 1993. С. 1–6.

¹⁷ Гісторыя беларускага мастацтва. Мн., 1987. Т. 1. С. 89–90.

¹⁸ Ганецкая І.У. Беларуская культура XI—XIII стст. у агульнаеўрапейскім кантэксце // Гуманитарныя і сацыяльныя навукі на зыходзе XX стагоддзя. Мн., 1998. С. 368.

¹⁹ Вагнер Г.К. Архитектура эпохи «Слова о полку Игореве» и ее заказчики. М., 1987. С. 312–319.

²⁰ Ионеску О.М. Галицкое зодчество. XII — первая половина XIII вв. Автореферат диссерт. канд. ист. наук. М., 1982. С. 4–18.

²¹ Кушнярэвіч А.М. Культывае дойлідства Беларусі XIII—XVI стст. Мн., 1993. С. 20.

²² Трусаў А. Манументальнае дойлідства Беларусі XI—XVIII стст. Мн., 2001. С. 34.

²³ Раппопорт П.А. Волыские башни. Материалы и исследования по археологии СССР. М., 1952. № 31. С. 202–223.

²⁴ Ипатьевская летопись // Полн. собр. рус. летописей. 1962. Т. 2. С. 925.

²⁵ Там сама. С. 927.

²⁶ Ткачев М.А. Замки Белоруссии. М., 1987. С. 6.

²⁷ Чарняўскі І., Цэйтліна М. Архітэктурна-мастацкія асаблівасці Краўскага замка // Капштоўнасці мінуўшчыны. Мн., 2001. С. 97–103.

²⁸ Трусаў А. Манументальнае дойлідства Беларусі XI—XVIII стст. С. 19–20.

²⁹ Krassowski W. Dzieje budownictwa i architektury na ziemiach Polski. Warszawa, 1990. Т. 2. С. 76.

³⁰ Чарняўскі І., Цэйтліна М. Архітэктурна-мастацкія асаблівасці Краўскага замка... С. 103.

³¹ Калядзінскі Л. Усходнеславянскія традыцыі і заходне-еўрапейскія навацы ў матэрыяльнай культуры гарадоў Беларусі X—XVII стст. // Беларусіка. Мн., 1997. Ч. 2. С. 24–27.

³² Высоцкая Н.Ф. Скульптура и резьба Беларуси XII—XVIII вв. Мн., 1998. С. 10.

³³ Даркевич В.П. Произведения западноевропейского художественного ремесла в Восточной Европе (X—XIV вв.). М., 1966. С. 28.

³⁴ Калядзінскі Л. Усходнеславянскія традыцыі і заходне-еўрапейскія навацы ў матэрыяльнай культуры гарадоў Беларусі X—XVII стст. ... С. 27.

Капэла айцоў-бернардынцаў у Будславе

Вадзім ГЛІННІК

У часы Рэчы Паспалітай значнымі асяродкамі бытавання і развіцця беларускай прафесійнай музыкі былі каталіцкія кляштары. Тут працавалі музычныя тэарэтыкі і кампазітары, практыкавалі гурты інструменталістаў і вакалістаў, гадаваліся маладыя выканаўцы, захоўваліся нотныя бібліятэкі і зборы музычных інструментаў. Даследаванні апошніх гадоў даюць падставы меркаваць, што з тагачасных каталіцкіх законнікаў найбольш прычыніліся да развіцця беларускай музыкі францысканцы-абсерванты, якіх у нас адвек называюць бернардынцамі. Гісторыкі падлічылі, што «пераважная большасць нотных рукапісаў з літургічнымі творамі мясцовых аўтараў паходзіць менавіта з бернардынскіх кляштароў»¹. На беларускіх землях адным з самых слаўных быў кляштар бернадзінцаў у Будславе. У другой палове XVIII ст. тут паўстаў музычны асяродак, развіццё якога доўжылася амаль сто гадоў, пакуль не было гвалтоўна спынена расійскімі імперскімі ўладамі ў 1858 г.

Гісторыя будслаўскага бернадзінскага кляштара пачынаецца ў 1504 годзе, але перыяд яго найвышэйшага росквіту, звязанага з пашырэннем культу абраза Маці Божай Будслаўскай, прыпадае на другую палову XVIII ст. Цудатворны абраз, які захоўваецца тут з 1613 г., вабіў у Будслаў безліч пілігрымаў. Ужо на пачатку XVIII ст. невялікі касцельчык, змураваны ў 1633–1643 гг., не змяшчаў усіх, хто жадаў памаліцца святой выяве. Таму ў 1730-ых гадах бернадзінцы распачалі збор ахвяраванняў на будаўніцтва новай «шкатулы» для чудатворнага абраза — агромністага касцёла, які памерамі і эстэтычнымі вартасцямі мусіў адпавядаць выраслай папулярнасці святыні. Бернадзінцы не мелі заможнага фундатора, таму сродкі ім выпала збіраць сярод шматлікіх, але, пэўна, не дужа багатых прыхільнікаў Маці Божай Будслаўскай. Падрыхтоўка будаўніцтва распягнулася больш як на трыццаць гадоў — новы касцёл быў распачаты мурам толькі ў 1767 г.²

Ладную суму грошай на новабудоўлю выдаткавала жонка ковенскага харунжага Барбара Скарульская з Даўгінава. Яна ж 11 студзеня 1756 года ахвяравала будслаўскім айцам-бернардынцам 6600 польскіх злотых на ўтрыманне пры іх кляштары невялікага аркестра-капэлы. Каб услаўляць прыгожым гучаннем падчас набажэнстваў Маці Божую, капэла павінна была далей утрымлівацца на 2 працэнты ад ахвяраванай сумы. Праз два гады — у 1758 г. — Скарульская ахвяравала будслаўскім махам яшчэ 2000 злотых на ўсталяванне ў іх касцёле аргана³.

1756 год — год фундацыі капэлы — у

гістарыяграфіі традыцыйна ўважаецца за пачатак існавання будслаўскага аркестра. Польскі даследнік гісторыі тутэйшых бернардынцаў а. Веслаў Муравец нават сцвярджае, што ад 1756 г. пры кляштары існавала музычная школа⁴. Тым не менш ёсць падставы сумнявацца ў слушнасці такога сцвярджання.

Раскладзём фундаменты Скарульскай у хравалагічным парадку. Даўгінаўская дабрадзеяка фундавала грошы найперш на новы касцёл, а затым ужо на капэлу і на арганы. Будаўніцтва касцёла Унебаўзяцця Найсвяцейшае Панны Марыі было завершана ў 1783 г. Натуральна, што ставіць новы арган да заканчэння будоўлі не мела сэнсу. Няцяжка палічыць, што ад моманту фундацыі аргана (1758 г.) да моманту яго ўсталявання ў новым касцёле (пасля 1783 г.) мінула прынамсі дваццаць пяць гадоў.

Так сама з капэлай. Неаспрэчны факт яе заснавання ў 1756 г. — яшчэ не доказ, што яна была створана адразу пасля акта фундацыі. Зважаючы на прыкрытэты фундатаркі, лагічна меркаваць, што ад заснавання аркестра мінула даволі часу і яго першая рэпетыцыя адбылася толькі пасля завяршэння будаўніцтва новага касцёла, г. зн. пасля 1783 г.

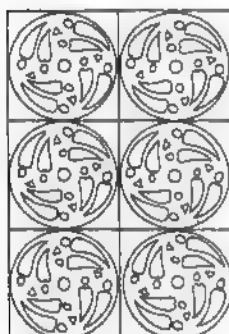
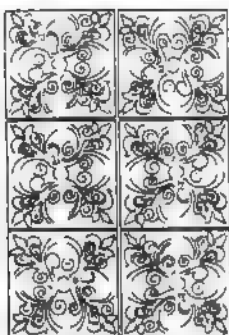
Каб высветліць рэальную дату паўстання будслаўскай капэлы, звернем увагу на архіўныя вопісы кляштарнай бібліятэкі. У інвентары 1822 г. занатавана, што сярод кніжак, якіх захоўваліся ў так званай «начальніцкай келлі» будслаўскага кляштара, знаходзіўся рукапісны «Рэестр прыходу і разходу капэлі ў 1786 годзе распачаты да цяпершняга году няскончаны»⁵. Гэты факт наводзіць на думку, што дзейнасць будслаўскай капэлы распачалася менавіта ў 1786 г. — праз тры гады пасля асвячэння новага касцёла.

Будслаўская капэла з самага ўзнікнення існавала разам з музычнай бурсай. Першапачаткова бурса размяшчалася, відаць, у драўляным будынку, на месцы якога ў 1790 г. для капэлы быў пастаўлены асобны мураваны дом — так званая «музычная афіцына». Згадкі ў архіўных дакументах бурсы ў значэнні «музычная школа-інтэрнат» дазваляюць меркаваць, што капэла спачатку складалася не з прафесійных музыкаў, але з хлопцаў-вучняў, якіх айцы-бернадзінцы бралі на навучанне і ўтрыманне на пэўных умовах. Пацверджанні таму знаходзім у архіўных дакументах. Так, у 1801 г. у кляштары была распачата «Кніга, якая ўтрымлівае кантракты хлопцаў прыманых у капэлу...»⁶. Адсюль вынікае, што прынамсі з 1801 года набор хлопцаў у капэлу ішоў па кантрактах, але ці існавала гэтая практыка раней, пакуль невядома.

¹ Ліхач Т. Арганы і званы каталіцкіх касцёлаў Беларусі XVII—XVIII стст. // Мастацтва. 1995. № 4. С. 67.

² Завальнюк У. Будслаўскі касцёл — святыня Беларусі. Мн., без даты. С. 17–18.

³ Там сама. С. 18.



Пліткі падлогі з кафедральнага сабора ў Вільні.

Камянецкая вежа. Малюнак Н.Орды. XIX ст.

Guberpia Grodzenska

¹ Kłasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych. Kalwaria Zębzdowska, 1985. S. 33.

² Аддзел рукапісаў Навуковай бібліятэкі Віленскага дзяржаўнага ўніверсітэта. Ф. 4, адз. зах. А—2112 (Копію інвентара ласкава даў у карыстанне кс. Францішак Грынкевіч, за што выказваем яму шчырую падзяку.)

³ Там сама.

⁴ Kłasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych. Kalwaria Zębzdowska, 1985. S. 34.

⁵ Dangel S. Rok 1831 w Mińszczyźnie. T. II. Warszawa, 1925. S. 159.

⁶ Kłasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych. Kalwaria Zębzdowska, 1985. S. 33.

⁷ Завальнюк У. Будслаўскі касцёл — святыня Беларусі. Мн., без даты. С. 33.

⁸ Дадімова О.В. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. Мн., 1992. С. 107–108.

⁹ Аддзел рукапісаў Навуковай бібліятэкі Віленскага дзяржаўнага ўніверсітэта. Ф. 53, адз. зах. 1206. Спіс бурсакоў падаецца паводле гістарычнай даведкі С.Адамовіч. Архіў АП «Беларускі рэстаўрацыйна-праектны інстытут» (Мінск), аб'ект № 536–95, інв. № 2.

¹⁰ Аддзел рукапісаў Навуковай бібліятэкі Віленскага дзяржаўнага ўніверсітэта. Ф. 4, адз. зах. А—2112.

¹¹ Там сама.

¹² Там сама.

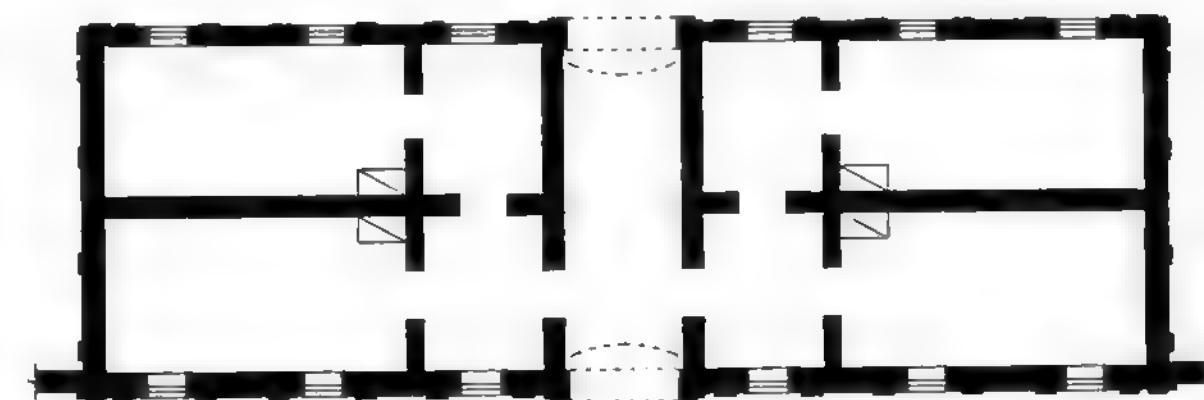
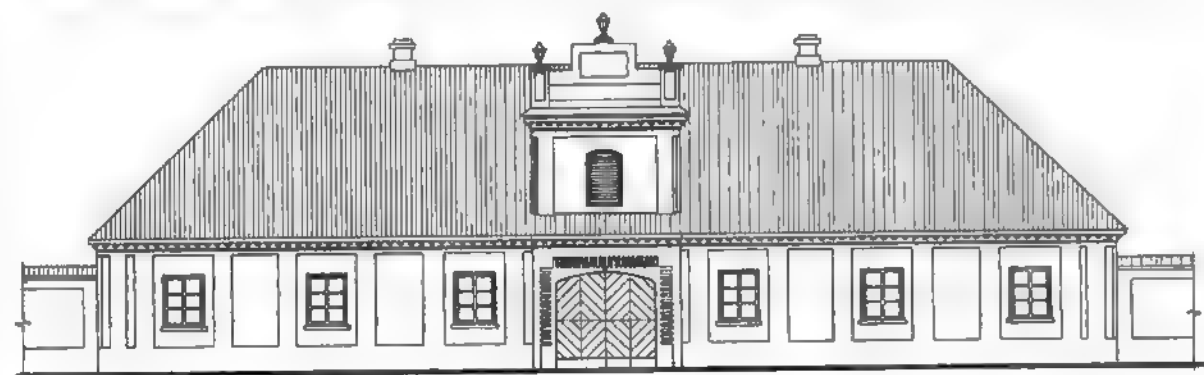
Музычная афіцына ў Будславе. Графічная рэканструкцыя галоўнага фасада і плана Вадзіма Глінніка і Яўгена Каломенкіна.

У найноўшай энцыклапедычнай працы пра бернардынскія кляштары Рэчы Паспалітай падаюцца звесткі пра тое, што ў 1831 г., падчас антырасійскага паўстання, будслаўскі бернардынец а. Мастоўч далучыўся да паўстанцаў разам з чатырма вучнямі музычнай школы⁷. Станіслаў Дангель, які даследаваў гісторыю Студзеньскага паўстання на Міншчыне, называе імёны гэтых музыкантаў: Ксаверы Мурашка, Мірановіч, Батранец і Чарнецкі⁸.

Паводле звестак а. Веслава Мураўца, будслаўская музычная школа «вучыў лічыла ў сярэднім 15; ці вучыў у ёй бернардынец, ці заагжажаны пачобны настаўнік, невядома»⁹. Архіўныя матэрыялы, апублікаваныя а. Уладзіславам Завальнюком, дазваляюць удакладніць гэтыя звесткі. Так, у 1839 г. функцыі прэфекта (дырыжора) і адначасна настаўніка музыкі ў капэле выконваў Адам Навіцкі¹⁰. Дададзім, што ў тэксце інвентара 1839 г. перад прозвішчам прэфекта стаіць ска-

тоні Любавіцкі, Вінцэты Касарэўскі, Станіслаў Буйніцкі, Ігнацы Нарбут, Фларыян Нарбут, Ксаверы Ілініч, Юліян Пышкевіч, Ігнацы Дабравольскі, Эліаш Казакевіч, Казімер Гайковіч, Ян Гіленіч, Ян Ліўданскі¹².

У 1810 г. быў складзены рээстр папераў і музычных інструментаў будслаўскай капэлы. Гэты рээстр пакуль што не адшуканы, але, паводле інвентара 1822 г., у музычнай бібліятэцы капэлы налічвалася 540 тамоў з нотамі. Сярод папераў інвентар называе «штук розных да грання, г. зн. мшы, нешпоры, літанні, сімфоніі, канцэрты, паланэзы, etc. etc. Усяго ў агуле дакладна ў Рээстр спісаных і пад нагляд вызначанаму капелістаму паданых штук пяцьсот сорок нумароў»¹³. Выдае на тое, што ў Будславе была адна з самых вялікіх у тагачаснай Беларусі кляштарных нотных бібліятэк. Для параўнання: нотная бібліятэка жыровіцкіх базыльянаў у 1772 г. складалася з 208 твораў, а ў нотным каталогу гарадзенска-



рочаны зварот «WJRap» («Вяльможны Ягомасць Пан»). Гэта — неаспрэчнае сведчанне, што Навіцкі быў запрошаным цывільным музыкантам, а не манахам.

У Будславе была досыць вялікая бурса. Калі ў бурсе жыровіцкіх базыльянаў было толькі 3 выхаванцы (1753 г.), у гарадзенскай езуіцкай — 7 (1773 г.), у віцебскай — 8 (да 1801 г.), дык у Будславе ў 1839 г. навучаліся 24 хлопцы¹¹. Вось іх імёны:

Каспер Відмут, Вільгельм Яноўскі, Фэліцыян Яноўскі, Валерыян Кандратовіч, Казімер Кавалеўскі, Аляксандр Кавалеўскі, Ян Заўсцінскі, Каятан Заўсцінскі, Эдвард Невяроўскі, Станіслаў Цехановіч, Юзэф Вішнеўскі, Аляксандр Жукоўскі, Ан-

га езуіцкага кляштара ў 1773 г. значылася 167 пазіцыяў, што несупастаўна менш за будслаўскі збор¹⁴.

Што да музычных інструментаў, дык, паводле інвентара 1822 года, капэла мела наступную аснаду:

«Скрыпец харавых 5. Старых 2.	7
Смычкаў новых 2. Старых 6.	8
Басэтлі дзве	2
Альтоўка адна	1
Кватрыёлі дзве	2
Клярынетаў новых пара 1. Старых пара 1	2
Флятэрверсаў новых пара 1. Старых пара 1	2
Вальторні пара 1	1
Квартпузан адзін	1

Фаготаў штук тры	3
Катлы да музыкі стасаваныя два	2
Клявікортаў штук дзве	2 ¹⁵

Усяго ў будслаўскай капэле ў 1822 г. былі 33 музычныя інструменты. У 1839 г. будслаўская капэла мела ўжо 42 інструменты¹⁶. Для параўнання: жыровіцкая базыльянская капэла мела 24 (1772 г.), капэла случкай езуіцкай бурсы — 23 (1773 г.), гарадзенская бурсацкая капэла — (1773 г.) 27 інструментаў¹⁷.

З кляштарнай хронікі «Compendium Omnium Documentorum Conventus Budensis ad S.MARIAM Assumptam ex Eremo Fratru Min. Obser...» вядома, што ў 1790 г. на колішнім месцы бурсы коштам кляштара быў змураваны дом для размяшчэння капэлы¹⁸. У розных інвентарах гэты будынак называецца па-рознаму: «афіцына або бурса» (1818 г.), «афіцына... для ўтрымання капэлы» (1820 г.), «капэлаўская афіцына, бурса» (1782 г.), «музычная афіцына» (1839 г.).

Спачатку афіцына прызначалася толькі для рэпетыцый капэлы і жылля бурсакоў. Але пасля таго, як пры бернардынскім касцёле была ўтворана парафія (1786 г., паводле іншых звестак — 1787 г.), была заснавана двухкласная парафіяльная школка (1793 г.), якую размясцілі ў музычнай афіцыне разам з капэлай. Ад гэтага часу і да 30-ых гг. XIX ст. школяры і бурсакі навучаліся пад адным дахам. Дарчы, дах афіцыны спачатку быў пакрыты дахоўкай, пазней замененай на гонту.

Аднапавярховая афіцына праваруч касцёла захаваўся да нашага часу ў адносна добрым стане. І хоць у выніку шматлікіх рамонтаў і перабудов яе планіроўка істотна зменена, архіўныя звесткі і натурныя даследаванні дазваляюць досыць пэўна рэканструяваць даўні выгляд будынка¹⁹.

Афіцына, змураваная ў стылістыцы ранняга класіцызму, уяўляе сабой праязную браму, праз якую ішоў скляпісты праезд на кляштарны падворак. За пафарбаванымі варотамі «сталярскай работы на жалезных завесах» у 1818 г. знаходзіліся «з аднаго боку... два памяшканні і з другога боку два на школку з сенцамі»²⁰. Шэсць вулічных вокнаў мелі жалезныя краты. З боку галоўнага фасада праезд артыкуляваны мезанінам, які быў завершаны акратарыямі ў форме вазаў.

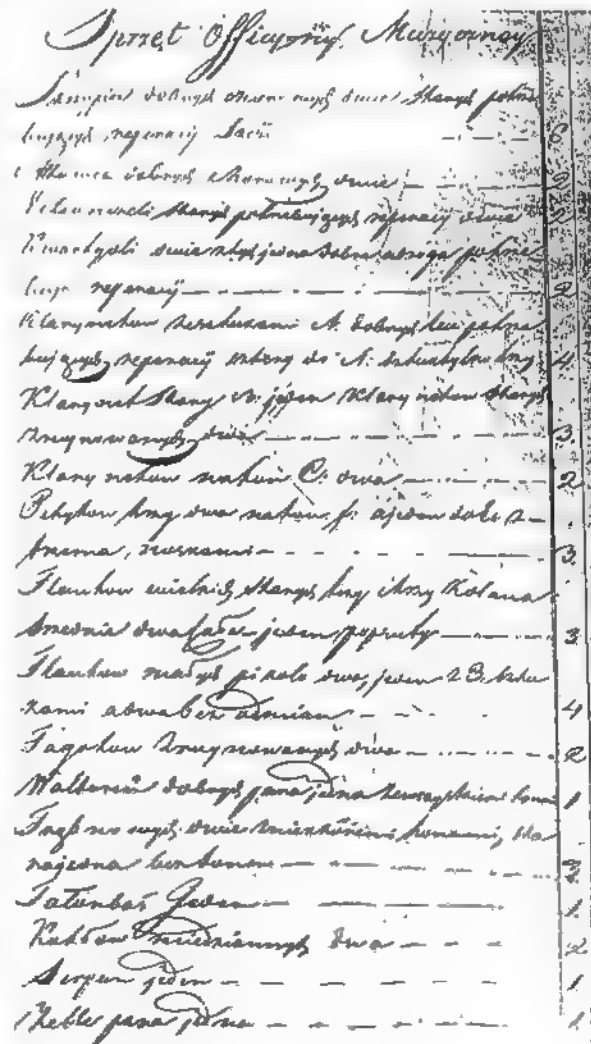
Да 1822 г. планіроўка афіцыны крыху змянілася: «...па адным баку для капэлі шэсць пакояў. Дзверы да іх з замкамі і жалезнымі завесамі. Па другім баку парафіяльная школа, мае адну залу — абшырную і выгудную. Па тым жа баку такая самая зала для капэлістаў на музычныя пробы з сенцамі. Пры браме той афіцыны — званок для студэнтаў»²¹. На схіле 30-ых гг. XIX ст. парафіяльную школку перамясцілі ў іншы будынак. Ад гэтага часу музычную афіцыну зноў цалкам займаюць капэлісты.

Паводле ўспамінаў дзеда Ігнацыя Барэйкі-Ходзькі, на пачатку XIX ст. капэла «штонадзелью і ў святы сваім прыгожым гучаннем надае велічы касцельным службам»²². З інвентара 1822 г. вынікае, што падчас набажэнстваў капэлісты звычайна раз-

мяшчаліся над галоўным уваходам у касцёл на адмысловым балконе, які добра захаваўся да нашага часу («ганаж жалезны зялёна маляваны і ў часцах вызалачаны для грання вежы капэлістаў»²³). З гэтага месца капэлу было хараша чуваць як у касцёле, так і далёка навакол.

Айцец Уладзіслаў Завальнюк, які даследаваў штодзённым парадак набажэнстваў у будслаўскім касцёле ў першай палове XIX стагоддзя, лічыць, што інструментальная музыка суправаджала нават будзённымі службамі. Ён мяркуе, што павінна была існаваць адмысловая музычная кампазіцыя ў гонар Маці Божай Будслаўскай, нотны запіс якой цяпер страчаны²⁴.

У 1858 годзе расійскія ўлады скасавалі будслаўскі кляштар і змусілі айцоў-бернадзінцаў пакінуць мястэчка. Пабернардынскі касцёл ператварылі ў парафіяльны, кляштарнымі пабудовамі завалодалі вайскоўцы. Развіццё будслаўскага музычнага асяродка было спынена. Невядома, што сталася з музычнымі інструментамі і нотным зборам. Невядома таксама, як склаўся далейшы лёс будслаўскіх капэлістаў. Добра вядома адно: неўзабаве ў Беларусі пачалося новае антырасійскае вызвольнае паўстанне, сярод удзельнікаў якога было таксама нямала манахаў і музыкаў.



¹⁴ Дадімова О.В. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. Мн., 1992. С. 186—188.

¹⁵ Аддзел рукапісаў Навуковай бібліятэкі Віленскага дзяржаўнага ўніверсітэта. Ф. 4, адз. зах. А—2112.

¹⁶ Там сама. Ф. 53, адз. зах. 206. Падаецца паводле гістарычнай даведкі С.Адамовіч.

¹⁷ Дадімова О.В. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. Мн., 1992. С. 78.

¹⁸ Аддзел рукапісаў бібліятэкі Акадэміі Навук Летувы. Ф. 18, адз. зах. В4-170. (Гэтыя звесткі ласкава паведамаў А.Ярашэвіч, за што выказваем яму шчырую падзяку.)

¹⁹ Натурныя даследаванні выкананы ў 1995 г. брыгадай АП «Беларускі рэстаўрацыйна-праектны інстытут» (Мінск) у складзе архітэктара У.Зайчанкі, тэхнікаў А.Слючанкі і Я.Каломенкіна пад кіраўніцтвам В.Глінніка.

²⁰ Цэнтральны дзяржаўны гістарычны архіў Летувы. Ф. 694, воп. 1, адз. зах. 3643. Падаецца паводле гістарычнай даведкі С.Адамовіч.

²¹ Аддзел рукапісаў Навуковай бібліятэкі Віленскага дзяржаўнага ўніверсітэта. Ф. 4, адз. зах. А-2112.

²² Падаецца паводле: Завальнюк У. Будслаўскі касцёл — святыня Беларусі. Мн., без даты. С. 49.

²³ Аддзел рукапісаў Навуковай бібліятэкі Віленскага дзяржаўнага ўніверсітэта. Ф. 4, адз. зах. А-2112.

²⁴ Завальнюк У. Будслаўскі касцёл — святыня Беларусі. Мн., без даты. С. 52–53.

Спіс музычных інструментаў будслаўскай капэлы з інвентара 1839 г.

Гармонія выявы і музыкі

Ірына СМІРНОВА

Праблема спалучэння экраннай выявы з музыкай паўстала перад кінематографам, як толькі ён нарадзіўся. Вялікі Нямы ніколі не быў па-сапраўднаму безгалосым. Паказы ўжо першых фільмаў суправаджаліся музыкаю. Без перабольшання можна сказаць, што менавіта музыка зрабіла няное кіно такім экспрэсіўным — ажывіла рытм, надала жэстам артыстаў перахалнальнасць і дадатковую глыбіню, ператварыла выяву ў запіс музычных рухаў душы.

Сёння, на новым вітку тэхналагічнага і культурнага развіцця грамадства, праблема ўзаемапрацінення акустычных і зрокавых вобразаў, ўзаемаўплыву розных відаў мастацтва зноў гучыць актуальна. Музыка «не хоча» заставацца паслужным акампанеентам, акустычнай ілюстрацыяй да плыні экранных выяваў, яна імкнецца ўзяць на сябе кіраванне позіткам гледача. Відзамастацтва Беларусі сёння таксама далучаецца да гэтай сусветнай тэндэнцыі: засваенне новых тэхналогіяў, дыяпазон магчымасцяў якіх сапраўды неабсяжны, прымушае ствараць новую архітэктру экранна-гукавай вобразнасці.

Якімі лепш быць ўзаемадачыненьням музыкі і выявы ў фільме — рытмічна ўраўнаважанымі або падкрэсленымі канфліктнымі, кансавантнымі ці дысанантнымі? Найбольш уплывае тут на аўтарскі выбар драматургічная канва стужкі. Розныя спосабы вырашэння гэтай праблемы можна было назіраць і ў праграме Белвідэацэнтра, прадстаўленай на Брэсцкім кінафестывалі 2001 года.



Сонца. Кадр з фільма «Свет крутляе чаротаўкі».

«Свет крутляе чаротаўкі» (аўтар сцэнарыя І.Бышнёў, апэратар П.Зубрыцкі, гукаапэратар С.Шункевіч) — апошні навукова-папулярны фільм рэжысёра і апэратара С.Пятроўскага. Аўтары фільма (найперш І.Бышнёў — арнітолаг, адзін з кіраўнікоў грамадскай арганізацыі «Ахова птушак Беларусі») паставілі сабе сур'ёзную задачу — паказаць унікальнасць беларускай прыроды. Галоўная «гераіня» стужкі — прадстаўніца аднаго з рэдкіх відаў птушак, адказнасць за выжыванне якіх беларусы мусяць узяць на сябе (у іншых краінах гэтыя птушкі сустракаюцца яшчэ радзей). Трэба дапамагчы гледачам палюбіць усёй душою прыроду ўласнай зямлі — тады яны адчуць асабістую адказнасць за аднаўленне яе страчаных багаццяў і захаванне таго, што яшчэ ёсць.

Высокі грамадскі пафас фільма запатрабаваў ад аўтараў не менш высокага ўзроўню мастацкага мыслення. Жанр стужкі значна шырэйшы за навукова-асветніцкі. Гэта цудоўны прыклад экраннага жывапісу, кінематаграфічны гімн у гонар беларускага Паазер'я — царства першабытнай прыроды: вечных дрымучых лясоў, зыбкіх балотаў, крышталёна чыстых вадаёмаў — і ягоных насельнікаў-птушак.

Уражвае пралог фільма. На экране — велізарнае пунсавое сонца, святары сімвал яшчэ не скоранай чалавекам прыроды. Велічна і нерухома, нібы ў чацвёрты дзень творэння, стаіць яно над зямлёю, зачароўваючы позірк неспасцігальнай касмічнай прыгажосцю. Вось яно «праліваецца» на ваду, і запаленая агатавая роўнядзь мігціць, вібрае ў аранжавых промнях. Гульня святла ў складках вады і плынях паветра ўспрымаецца вокам як нейкая аптычная музыка. У касмічна-бязмежную прастору экрана ўліваюцца і пачынаюць свабодна і нязмушана «дыхаць» гукі музыкі акустычнай. Таямнічыя і фантастычныя, яны лунаюць у паветры, нібы рэліктавы шум першастварэння свету, нібы напамін пра хуткаплыннасць жыцця і вечнасць касмічнай гармоніі. Пластычны рэчытатыў выявы вырастае да экраннага меласу, відовішчнасць якога адпавядае метафізічнаму пафасу музыкі. Віртуозная палітра экраннай вобразнасці рэжысёра С.Пятроўскага і гукарэжысёра С.Шункевіча стварае цэласную інтанацыйна-пластычную кампазіцыю.

Сярод рэдкіх відаў птушак, што жывуць у беларускім Паазер'і, — чорны бусел, даўтахвостая нясыць, скапа, шэрая чапля, чорны каршун, крутлявая чаротаўка... Гэта свет мільёнаў дзюбавых, у якім пульсуе няспынны колазварот жыцця. Пластычны вобраз кожнай птушкі на экране таксама поўніцца ўласным імпульсіўным рытмам, індывідуальным характарам. Кансаванс надзіва гнуткай выяўленчай пластыкі і нечаканых музычных і шумавых інтанацый надае фільму непаўторнае аблічча аўтарскай імправізацыі.

Кожны шорах і гук, кожная паўза маюць сваю драматургічную функцыю. Паўза запаўняецца іскрыстай гульнёю лясных шорахаў, водгулляў, усплёскаў. Так гучыць голас прыроднага раю. Музыка нагадвае пакручастую плынь свядомасці, што імкнецца асэнсаваць ідэю адзінства шматстайнага свету. Незвычайная гарманічнасць гукароковай прасторы — вынік «прарастання» сэнсавых акцэнтаў гукавой партытуры ў тканку выяўленчай пластыкі. Монадраматургічная форма стылістыкі гэтага фільма, у якім пануе адзін агульны вобраз Прыроды, грунтуецца на прынцыпе кантынуальнасці асноўных сродкаў выразнасці і камплементарнасці дыктарскага каментарыя. Фільм «гучыць» як гіпатэтычная мелодыя Бергсона з яе «безадрознай множнасцю і непадзельнай паслядоўнасцю». Гэтаму ў значнай ступені паспрыялі надзіва багатая палітра «апазтызаваных» шумаў прыроды, а таксама цудоўны музычны калаж, складзены гукаапэратарам С.Шункевічам.

Іншую драматургічную арганізацыю мае фільм У.Цяслюка «Ад золкаў чэрвеньскіх» (аўтар сцэнарыя В.Ганчарова, апэратар В.Купрыянаў, гукарэжысёры В.Красноў і С.Шункевіч). Карціна прысвечана франтавым беларускім кінаапэратарам — мужным і таленавітым людзям з незвычайнымі лёсамі.

Паэтыку стужкі прадвызначылі радкі з верша франтавога апэратара В.Ерамеева:

От зорь июньских, бомбами
сожжённых,
До дна того, когда Рейхстаг был взят,
В громаде Сил Вооружённых
Была нас горстка — двести пятьдесят.

252 кінахранікёры бралі ўдзел у баях Вялікай Айчыннай, прайшлі разам з салдатамі па дарогах вайны, ствараючы бяспэчны летапіс усенароднага подзвігу. Сярод іх былі і героі фільма «Ад золкаў чэрвеньскіх»: М.Бераў, І.Вейняровіч, Г.Вдавянкоў, М.Мікоша, М.Сухова, У.Цяслюк, У.Цытрон, А.Сёмін — «салдаты з кінакамерай у руках». Часта ім выпадала працаваць у самым пекле бою. Кожны пяты загінуў, «за киноправду жизнью заплатив, оставив в аппарате недоснятый, свой смертный, свой последний негатив».



Танк на плошчы Незалежнасці. Кадр з фільма «Ад золкаў чэрвеньскіх».

Знятыя імі знакамітыя кадры ваеннай хронікі сталі для фільма эмацыянальнай дамінантаю. Моцная сваёй шчырасцю, трагічная ў сваёй бязлітаснасці хроніка не пакідае гледача абыякавым. Суро́ва і аскетычна апавядае яна пра змаганне і Перамогу, надае фільму высокі ўзровень грамадзянскае ёмістасці.

«Ад золкаў чэрвеньскіх» — гэта фільм-абеліск, у якім «сын палка» (рэжысёр карціны У.Цяслюк) аддае даніну памяці свайму бацьку (франтавому кінаапэратару У.Цяслюку) і ягоным таварышам па прафесіі. Ажывіць памяць пра трагічныя і слаўныя падзеі, прыцягнуць да іх увагу сучаснай кінааўдыторыі — вось задача, якую паставілі перад сабою аўтары стужкі. «Сатканыя з аголеных нерваў, крыві і прафесіі» кадры кінахронікі чаргуюцца з успамінамі ветэранаў. Так рэжысёр У.Цяслюк пашырае часавую перспектыву карціны, далучае да экраннай прасторы прастору разгорнутых лёсаў і жывой памяці пра гераічную мінуўшчыну. Асноўны драматургічны прыём карціны — часавая інверсія: перагукванне ўспамінаў, часоў, пакаленняў. Мінуўшчына набліжаецца да гледачоў на дыстанцыю духоўнага ўспрымання, эмацыянальнага саўдзелу ў экранных падзеях і размовах. Дакумент ператвараецца ў поціск рукі пакаленняў.

Драматургічная канцэпцыя карціны прадвызначыла адпаведныя пошукі ў гукавой партытуры. Гукарэжысёры С.Шункевіч і В.Красноў вырашылі атачыць трагічныя ўспаміны ветэранаў складаным перапляценнем музыкі Д.Шастаковіча з рэальнымі шумаў і гукамі вайны. Выбар музыкі не быў выпадковым. Сёмая сімфонія Шастаковіча ўзнялася да вышэйняў спасціжэння сусветных катастрофаў і стала буйнейшым музычным помнікам Вялікай Айчыннай. «Дыктарскі» голас сімфоніі перакрывае выбухі снарадаў варажай артылерыі, гучыць суро́ва і непрымырыма. У лепшых кадрах музыка Шастаковіча выводзіць фільм на глабальныя філасофскія аба-

гульненні, глыбокі роздум пра жыццё асобнага чалавека і ўсяго чалавецтва.

У пралогі і эпілогу карціны, на фоне жыцця нашых сучаснікаў, гучыць, як антытэза «дню ўчарашняму», кадрам ваеннай хронікі, правікіёна-лірычная музыка Бено (інструментальная апрацоўка песні «Мама»). Гэта і кампазіцыйная арка фільма, і своеасаблівае скрыжаванне эпохаў. Музыка не толькі напаўняе карціну эмоцыямі і грамадзянскім пафасам, яна бярэ ўдзел у пабудове кінематаграфічнае формы, падтрымлівае драматургічную канструкцыю фільма.

Стужка «...З забыцця і праху» (аўтар сцэнарыя В.Ганчарова, рэжысёр М.Якжэн, апэратар М.Зубрыцкі, гукарэжысёр А.Тыцюха) — гэта нарыс пра беларускага навукоўца пратаіерэя Іаана Грыгаровіча. Праз прызму лёсу героя мы знаёмімся з малавядомымі старонкамі гісторыі Беларусі і Расіі. Археограф, гісторык, збіральнік беларускай даўніны, І.Грыгаровіч склаў вельмі каштоўны зборнік «Беларускі архіў старадаўніх граматаў». Ягонае жыццё — нялёгкі шлях першапраходца айчыннай навукі, ягонае творчасць — адбітак культуры той забытай эпохі.

Фільм разгортваецца нетаропка. Асноўны канструктыўны прынцып, на якім трымаецца кампазіцыя карціны, — аўтарскі апавед пра жыццё героя: дзяцінства ў Прапойску, службу ў Свята-Мікольскім храме Магілёва часоў вайны з Напалеонам, знаёмства і супрацоўніцтва з рускім гісторыкам і дзяржаўным дзеячам М.Румянцавым, гады навучання і службы ў Пецябургу. Рэжысёр М.Якжэн адчуў духоўны рэзананс з сваім героем. Ён з насалодаю занураецца ў падзеі мінуўшчыны, «жывалісуе» тую павойму светлую эпоху і жыццё ў ёй чалавека, які меў неадценную здольнасць «жыць наперад». Імпануюць пазытыўная інтанацыя фільма, кранальная павяга аўтараў да героя, выразная пластыка паказу, тэмбральная разнастайнасць дыктарскага маўлення

(А.Душачкін), выбар і скарыстанне музыкі. Усё гэта складаецца ў акардавае спалучэнне кінематаграфічных «галасоў», праз якое карціна набывае цэласную атмасферу і выразны — спавядальны — тон.

Асаблівае месца ў экраннай экспрэсіі фільма належыць ягонай гукавой палітры. Гукарэжысёр А.Тыцюха стварыў тэматычна асэнсаваную акустычную тканку, у якой складана перапляліся музычна выразныя і музычна-паказныя прыёмы ўваблення гукароковай вобразнасці экрана. Чуйная да настраёнасці фільма, музычная сфера ўліваецца ў экранныя падзеі без грубых швоў і кантрастаў. Яна ажыўляе візуальнае асяроддзе, адухаўляе урбаністычныя краявіды, аднаўляе страчаную гледачамі псіхалагічную лучнасць з пыльнымі фрагментамі архіва гісторыі. Маніпулюючы музыкаю Вангеліса, П.Чайкоўскага, А.Янчанкі, гукарэжысёр па-аўтарску інтэрпрэтуе плынь візуальных вобразаў, паглыбляе яе сэнсавыя рэчышчы, разгаліноўвае прасталянейшую структуру апаведу. Так, вада, сціснутая каменна-геаметрычнымі формамі пецябуржскае набярэжнай, ад судакранання з музыкаю набывае глыбінную перспектыву, царкоўны песняспеў у Свята-Мікольскім храме ажыўляе ягоную прастору, тужлівы харал струнных і званарны дабравест змацыйна ілюструюць апавед пра трагічныя падзеі 1812 года.

У пэўных кадрах музыка вызваляецца ад экраннай плыні падзеяў, дзёрзка дазваляе сабе саліраваць, перахоплівае ў дыктара ролю каментатара глыбокіх духоўных пошукаў, якімі жыў герой фільма. Неўтаймоўны, страсны, часам патэтычны голас музыкі стварае своеасаблівыя «пункты напруці», выводзіць на авансцэну карціны духоўны свет І.Грыгаровіча, разгортвае нечаканыя старонкі «надасабовага» жыцця героя. Менавіта музыка, што ўзяла на сябе ролю *alter ego* душы Грыгаровіча, робіць фільм драматургічна выразным. Спрыхвату мінуўшчыну яна ператварае ў трапяткую рэальнасць. «Бясслёўная» мова музыкі, па-майстэрску скарыстаная А.Тыцюхам, удыхае новае жыццё ў забытыя эпізоды далёкай гісторыі.

Карціны Белвідэацэнтра, прадстаўленыя на Врэцкім кінафестывалі, стылістычна і жанрава шматмоўныя. Выключна важную ролю ў іхняй драматургічнай арганізацыі належыць музыцы. Рэжысёры, здольныя адчуваць музыку і разумець яе неабходнасць для шматмернай прасторы фільма, здольныя значна ўзбагаціць драматургічную канцэпцыю сваіх твораў. «Рытм і гармонія лепш за ўсё правікаюць углыб душы і мацней за ўсё захопліваюць яе... Трэба пачынаць з музыкі» (Платон).

Пераклад з рускай мовы.

Партрэт І.Грыгаровіча (малюнак невядомага аўтара). Кадр з фільма «...З забыцця і праху».



Твары і абліччы мінулага

Надзея САЎЧАНКА



звай «Беларускі партрэт. 1960-ыя гг. — 2001». Канцэпцыя гістарычнай часткі экспазіцыі «Мастацтва фотапартрэта: у пошуках традыцый. 1860-ыя гг. — 1940-ыя гг.» распрацоўвалася Нацыянальным музеем гісторыі і культуры Беларусі (куратар — Надзея Саўчанка). Размяшчэнне ў адной выставачнай прасторы фотапартрэтаў тагачасных і сённяшніх аўтараў, на мой погляд, было даволі ўдалым ходам, які даў магчымасць зрабіць параўнальны аналіз метадаў здымкі, тэхнічных і кампазіцыйных прыёмаў, якімі карысталіся фотамайстры розных стагоддзяў і розных традыцый, дазволіў скласці ўяўленне пра асноўныя тэндэнцыі развіцця фотапартрэтнага жанру ў Беларусі на працягу апошніх 140 гадоў.

Адной з галоўных мэт выставаў было паказаць тую разнастайнасць, якая існуе ў партрэтнай фатаграфіі як з гледзішча яе тэхнічнага выканання, так і з гледзішча разнавіднасцяў, якія існуюць унутры самога партрэтнага жанру.

Аснову гістарычнай часткі экспазіцыі, пра якую пойдзе гаворка ніжэй, склалі арыгінальныя фатаграфіі 1860-ых — 1940-ых гадоў з музейнай фатаграфічнай калекцыі, а таксама фотапартрэты з асабістага архіва мінчанкі Т.Л.Хадынскай.

Самыя раннія па часу стварэння фотапартрэты датуюцца 1861–1865 гг. Гэта ўжо даволі вядомая выява слаўтага беларускага пісьменніка Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча работы аднаго з пачынальнікаў фатаграфіі ў Мінску Антона Пру-

леў Эпштэйн. Партрэт жонкі Лідзіі Эпштэйн. Мінск. Паміж 1901 і 1914 гг. З калекцыі Т.Л.Хадынскай.

Шэхно Привальскі і Герман Ратке. Сям'я Багушэвічаў. Вільня. 1864 г. З калекцыі Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі.



Мінулай восенню наведвальнікі Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі маглі пабачыць у пэўным сэнсе унікальныя фотавыставы. Магчыма, упершыню так шырока ў музейных залах быў прадстаўлены фотапартрэт — старажытны і сучасны. Выставачны матэрыял складаўся з 160 фатаграфій больш чым 70 аўтараў, якія працавалі ў Беларусі раней і якія жывуць і працуюць тут сёння. Пакуль што гісторыкі мастацтва адводзяць беларускай фатаграфіі 140-гадовы адрэзак часу — на 20 гадоў менш, чым агульнаеўрапейскай фатаграфіі. Аднак тыя творы, што экспанаваліся на гэтых выставах, безумоўна, заслужылі самай пільнай увагі як аматараў фатаграфіі, так і спецыялістаў. Без перабольшвання можна сцвярджаць, што выставу старой фатаграфіі можна лічыць яшчэ адным крокам наперад у ліквідацыі «белых плям» у гісторыі беларускай фатаграфіі, у прыватнасці ў адным са старэйшых яе жанраў — фотапартрэце.

Ідэя рэтраспектыўнага падыходу да фарміравання выставаў партрэтнай фатаграфіі належала старшынні народнага фотаклуба «Мінск» фотамастаку Альберту Цэхановічу, які адначасова выканаў ролю куратара сучаснага раздзела выставы пад на-

шынскага, некалькі партрэтаў Багушэвічаў, сярод якіх невялікі фотаздымак візітнага памеру маладога Францішка, будучага беларускага паэта, празаіка, публіцыста. Фотаздымкі Багушэвічаў былі выраблены ў адным з віленскіх фатаграфічных атэлье — **Шахно Прывальскага і Германа Ратке** — у 1863 г.

Раннія партрэтныя выявы перш за ўсё ўражваюць сваёй дакладнасцю перадачы дэталю — твару, адзення; яны маюць простыя, але выразныя кампазіцыі, у якіх пераважна выкарыстоўваецца агульны план.

На вялікі жаль, сярод прадстаўленых на выставе ранніх фатаграфічных выяў адсутнічалі папярэднікі фатаграфіі на паперы — металічныя дагератыпы. На сённяшні дзень ні ў адным музеі Беларусі няма ніводнай адзінай захоўвання гэтых рэдкіх і вельмі крохкіх прадметаў даўніны, якія вельмі чуйна рэагуюць на тэмпературна-кліматычныя ўмовы і лёгка псуецца. Дый тэрыторыя Беларусі з яе неспакойнай гісторыяй на працягу XIX–XX стст., верагодна, была не лепшым месцам для захавання гэтых сапраўды ўнікальных рэчаў.

Большасць работ, змешчаных у гістарычнай частцы выставы, была выканана ў канцы XIX — пачатку XX стагоддзяў, калі нарэшце фотапартрэт стаў даступным для ўсіх слаёў насельніцтва і зрабіўся масавай з'явай. Адбіраючы матэрыял для выставы, мы звярнулі ўвагу на тое, што сярод сапраўды цудоўных фотапартрэтаў сустракалася вялікая колькасць рамесніцкіх вырабаў. І гэта таксама было прыкметай таго часу. Нездарма ж у пачатку XX стагоддзя на старонках перыядычнага друку ішла даволі бурная палеміка, звязаная з якасцю студыйнай партрэтнай здымкі. Больш прагрэсіўныя фатографы крытыкавалі сваіх калег за агульныя стандартныя падыходы да здымкі кліентаў фотаатэлье, за тое, што яны вельмі часта выкарыстоўвалі ненатуральныя позы, верхняе асвятленне, якое не давала «сакавітых» ценяў, уводзілі ў кадр зашмат бутафорыі, за моцную рэтушыроўку выяваў, што да непазнавальнасці змяняла твар сфатаграфаванага.

У поле нашага зроку трапілі партрэты, якія вызначаліся псіхалагізмам, умелай працай са святлом, гарманічным спалучэннем у кадры чалавека, фону і аксесуараў. Гэтым характарыстыкам адпавядалі работы мінскіх фатографаў¹ **Майсея Напельбаума**, **Льва Эпштэйна**, **Ізраіля Метара**, братаў **Берман**, **Майсея Страшунера**, **Рыгора Міранскага**. Акрамя мінскіх фотамайстраў, у выставу былі ўключаны таксама і работы фатографаў з Гродна (атэлье «**Садовский — Козловский**»), Віцебска (**Сігізмунд Юркоўскі**, **Абрам Гершэвіч**, **Ілья Сярэбрыя**), Слуцка (**Сомір Юхнін**), Пінска (атэлье «**Вайнтрауб**»). На выставе дэманстраваўся і фотапартрэт, зроблены ў 1913–14 г. нашым земляком з Вільні, славутым **Янам Булгакам**². Майстар пейзажнай фатаграфіі, ён рабіў цудоўныя партрэты. Перад намі адзін з іх — партрэт уладальніка бібліятэкі «**Знание**» ў Вільні **Барыса Даніловіча**. Буйны план, на краі амаль незаўважнага крэсла сядзіць чалавек, апрануты

Шахно Прывальскі і Герман Ратке. Францішак Багушэвіч. Вільня. 1863 г.
З калекцыі Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі.



ў вайсковую форму, кісці рук стэплены на каленях. Ягоная фігура моцна нахілена наперад, ствараючы ўражанне, што ён вось-вось ускочыць і зноў некуды паймчыць. Статычная па сваёй прыродзе партрэтная выява за кошт дакладна падабранай кампазіцыі атрымалася вельмі дынамічнай. Адзначу, што ў кадр Ян Булгак не пабаяўся ўвесці рукі сфатаграфаванага, якія, безумоўна, надалі вобразу Даніловіча асабліваю выразнасць. Менавіта выява рук з'яўляецца адной з важнейшых партрэтных характарыстык: партрэтны называюць іх нават «другім тварам». Уключыць гэты складаны элемент у партрэт можа дазволіць сабе не кожны майстар.

Акрамя фотапартрэта, выкананага ў класічнай манеры прафесійнымі фотамайстрамі за ўмовах фатаграфічнага павільёна, на выставе былі прадстаўлены фотапартрэты, зробленыя аматарамі фатаграфіі — **Пятром Злотнікавым**, **Генадзем Змудзінскім** і **Ісаакам Сербавым**. Перш за ўсё кідаецца ў вочы іхняе яўнае непадабенства. І зразумела, бо ствараліся гэтыя работы з рознымі мэтамі. Злотнікаў (дарэчы, добры сябра і вучань мінскага фатографа **Льва Эпштэйна**) у даным выпадку імітаваў прыёмы студыйнай фатаграфіі. Ягоньня «Партрэт маці» і «Партрэт сястры» выкананы ў традыцыйнай студыйнай манеры: фон, позы мадэляў, знешняе афармленне (выявы змешчаны ў авальнымі рамкі і наклеены на цвёрдае кардоннае паспарту). Зусім іншыя аматарскія партрэтныя здымкі вучонага-этнографа **Ісаака Сербав**. Яны фіксуюць не толькі твары сялян, але і дэталі іхняга адзення, сялянскі быт і, безумоўна, нясуць у сабе моцны дакументальны пачатак, з'яўляючыся каштоўнай гістарычнай крыніцай для вывучэння этнаграфіі беларусаў.

Асобна хочацца сказаць пра работы фотамастака з Мінска **Льва Дашкевіча**. Іх толькі ўмоўна можна аднесці да аматарскіх, бо па зместу і тэхніцы яны выкананы вельмі прафесійна. Леў Дашкевіч, выкладчык французскай мовы ў розных мінскіх гімназіях, мастацтва фатаграфіі засвоіў у Парыжы. На выставе наўмысна была змешчана толькі адна ягоная фатаграфія — вельмі лірычны па зместу партрэт жонкі, **Зінаіды Дашкевіч** (народжанай **Кніжнікавай**), таму што ў 2002 годзе музей рыхтуе персанальную выставу, прысвечаную 120 угодкам з дня нараджэння фотамастака. Гэты партрэт быў своеасаблівым анонсам будучай выставы. Прыгожая маладая жанчына ў лёгкім, празрыстым адзенні стаіць ля акна. Яе погляд скіраваны ў невялікае прамавугольнае люстэрка, а яе рука папраўляе бант на прыгожых пышных валасах. Расплысты сілуэт, празрыстая дымка паўтонаў надае выяве нейкі таямнічы і загадкавы выгляд і нагадвае работы мастакоў-імпрэсіяністаў.

На выставе «Мастацтва фотапартрэта: у пошуку традыцый» дэманстраваліся фатаграфічныя адбіткі розных памераў, якія стваралі тагачасныя фотамайстры. Як правіла, памер фатаграфій абмяжоўваўся памерам стандартных фотопласцінак. Найбольшай папулярнасцю ў насельніцтва карыталіся так званыя «візіткі», якімі абменьваліся падчас візітаў. Памер іх складаў прыкладна 6х9 см.

І.Юцэвіч. Убор дзяўчыны з Слуцкага павета. 1870-ыя гг.
З калекцыі Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі.





Леў Дашкевіч. Партрэт жонкі, Зінаіды Дашкевіч (нар. Кніжнікавай). Эрывань. 1912–1913 гг. З калекцыі Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі.

Пётр Злотнікаў. Партрэт сястры, Алены Рыгораўны Драбышэўскай. Мінск. Паміж 1903 і 1913 гг. З калекцыі Т.Л.Хадынскай.

Ісаак Сербаў. Жанчыны з Давыд-Гарадка. 1912 г. З калекцыі Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі.

Ян Булгак. Партрэт Барыса Даніловіча, гаспадара бібліятэкі «Знание» ў Вільні, старшыні Беларускага музычна-драматычнага гуртка. Вільня. 1913–1914 гг. З калекцыі Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі.



фотаздымка вучыўся кампазіцыі на лепшых прыкладах сусветнага жывапісу. А вось вельмі каларытная і, безумоўна, тыповая выява маладой вясковай дзяркі са Слуцкага раёна С.Кляйко. Сваёй меткацю ўражваюць два партрэты старшыні калгаса імя ОГПУ Мінскага раёна Ф.Карбановіча, знятыя з розных кропак. Поза, адзенне, выраз твару, пранізлівы позірк характэрныя для таго часу. Самаадданасць і надзея на лепшую будучыню, аскетызм і суровасць, падазронасць і недавер — усё сканцэнтравана ў вобразах гэтага чалавека.

У гэтых і некаторых іншых работах фотарэпартажы выкарысталі ніжнюю кропку здымкі. Гэта прыём даволі папулярны і вельмі характэрны для рэпартажнай здымкі. Рабілася гэта дзеля таго, каб прыдаць выяве чалавека манументальнасць і такім чынам падкрэсліць значнасць чалавека працы.

Увогуле ж, беларускі фотарэпартаж 1920-ых — 30-ых гадоў, зрэшты, як і беларускі фотапартрэт пачатку XX стагоддзя, — тэмы амаль зусім не даследаваныя, хоць, безумоўна, у гэтых галінах працавалі вельмі цікавыя і таленавітыя майстры. І выстава «Мастацтва фотапартрэта: у пошуках традыцый» дала магчымасць гэта зразумець. Яна вярнула з нябыту, хай невялікую, частку імянаў фотамайстроў, якія жылі і працавалі на беларускай зямлі і якія пакінулі нам цудоўныя, светлыя вобразы сваіх сучаснікаў.

¹ Пра фатаграфію мінскіх атэльє гл.: «Мастацтва». 2000. № 4. С. 34.

² Пра Яна Булгака гл.: «Мастацтва». 2001 № 9. С. 37–44.

Вельмі распаўсюджаным быў кабінет-партрэт — яго памеры складалі прыкладна 10х15 см. Пасля вынаходства фотавялічалініка стала магчымым рабіць павелічэнні партрэтаў амаль да росту чалавека. На выставе быў змешчаны адзін такі фотапартрэт з уласнай калекцыі Т.Л.Хадынскай, памер якога ўражваў нават сучасных фатографістаў: 100х60 см.

Уважліва аглядаючы выставу, можна было лёгка заўважыць, што партрэт як жанр вельмі разнапланавы, а адна з яго разнавіднасцяў — партрэт-рэпартаж — лічыцца нават прыкметай савецкага часу. Тут каштоўным лічылася перш за ўсё ўменне фатографа адлюстраванне на здымку характэрную, а часта і непаўторную з'яву, дакладна выбраць момант здымкі. На выставе былі змешчаны работы 1930-ых гадоў, зробленыя фатографамі з Белсаюзфота — Кнорынгам, Дынькіным, Шаевічам, Шышко, Паповым, Ганцам. На іх мы бачым шчаслівыя і сур'ёзныя твары будаўнікоў новага грамадства, якія фатаграфуюцца ў рэальных жыццёвых умовах, часта непасрэдна на месцы ўдарнай працы: калгаснік у полі, рабочы ля станка ці на будоўлі, вучоны ў лабараторыі ці кабінете. Вось невялікі партрэт звеннявой Ганны Лукашовай, зроблены ў 1938 г. фатографам Ганцам (на жаль, імя аўтара пакуль не ўстаноўлена). На фоне бязмежных палёў, якія распасціраюцца амаль да лініі небасхілу, паясная выява маладой светлавалосай жанчыны ў белай хустцы. Здаецца, вясковае Мона Ліза глядзіць на нас задуманымі вачыма. Відаць, аўтар



Дынькін. Старшыня калгаса Ф.Карбановіч. З калекцыі Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі.

Ганц. Звеннявая Ганна Лукашова. 1938 г. З калекцыі Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі.

Лідзія Мухарынская. Terra Sacra спадчыны. Погляд з XXI стагоддзя

Тамара ЯКІМЕНКА

«Нельга быць вялікім у сваім часе. Вяліч заўсёды апелюе да нашчадкаў, для якіх яна стане мінулым». У 95-годдзе Лідзіі Саулаўны Мухарынской найперш у сувязі з лёсам яе навуковых ідэй (і ўвогуле этнамузыкалагічнай спадчыны) знаёмыя бакцінскія словы змушаюць чарговы раз задумацца: ці можа ў нашым часе стаць «мінулым» тое, што са «свайго» часу апелывала да нас, узбагачала і жыліла? Але, як здаецца, яшчэ больш імкліва і моцна накіравана было далей, у будучыню? Наўжо з-за таго, што наш час не здольны ў поўнай меры ацаніць атрыманае ім у якасці «вялікага» і «мінулага», не мы сапраўдныя нашчадкі? Мы — што? Проста перахвалілі не нам адрасаваны пакет?..

Усе тыя 81 год, якія праялі ад нараджэння Лідзіі Саулаўны Мухарынской у Тбілісі 14-га (па новаму стылю — 27-га) сакавіка 1906 г. да завяршэння яе зямнога жыцця 24 траўня 1987 г., належаць XX стагоддзю. Як у лінейным часе, так і ў метагістарычным вымярэнні — стагоддзю мінуламу. Складанаму, жорсткаму, сутаргаванаму і супярэчліваму, рэпрэсіўнаму і цяжкапакутнаму ў сваіх катастрофах, разломах, заняпадах і мітусні, у сваіх парываннях і надзеях. Стагоддзю вялікаму. Найперш па той моцы духоўнага пошуку, які звязаў яго этапы і перыяды ад часу, калі стаялі ў чаканні братэрства, святла, новага чалавека і свету, — да посткатаклітычных рафлексій са «збіраннем камянёў» і спробамі вяртання. На гэтым, па ліку — дваццатым, хранальным ярусе навазрнай гісторыі жыццё і дзейнасць Л. Мухарынской — прамень, які неаддзельны ад промняў жыцця і дзейнасці не толькі ёй блізка, а і дарагіх людзей (Д. Шастаковіч, Марыя Грынберг), але і проста сучаснікаў, чыя лінія лёсу таксама праяліла ў накіраваным ім стагоддзі па яго найгалоўных вектарах і болевых кропках. Нашчадкамі гэтага, для нас безумоўна вялікага і безумоўна мінулага вопыту, мы сябе ўпэўнены адчуваем, хоць са «свайго» часу да часу «нашага» ён апелюе не толькі як суцэльны вопыт ужо даўняга XX стагоддзя, але і як асабісты вопыт Л. Мухарынской. Унікальны, па-алмазнаму востра-індыўдуальна агранены, непаўторны ў сваёй пякучай аднойчасці і найвышэйшай напружанасці ўзнёсла, трагічна і высока пражытага жыцця.

Час, у якім выпала адбыцца Л. Мухарынской, не дазваляе бачыць яго толькі ў чыста тэмпаральным, фізічна нейтральным значэнні. Ён з тых, якія фарміравалі псіхалагічную канстытуцыю людзей. Апантаны ідэямі пераадоленняў, рэвалюцый, ламання старога, адкідання мінулага і — прагрэсу, прагрэсу! Ён не меў сабе роўных па наступальнасці, прагматызму, дыктату планетарна пераўтваральных канцэпцый. Не меў сабе роўных па ваяўнічай матэрыялістычнасці мэтай змянення прыроды, навакольнага асяроддзя, сацыяльных стасункаў у гра-

мадстве, самога гэтага грамадства. Спробы стварыць партрэт асобы проста «ў інтэр'еры» такога часу, выкарыстанне апошняга толькі ў антуражнай якасці — малаплённым: рама «інтэр'ера» дыктуе партрэт. Менавіта яна «заказвае» перспектыву, маштаб, глыбіню планаў і ракурсы ўвасаблення. Яна ж вызначае і тып творчых профіляў тых асоб, якія часам свайго жыцця, праўлення і разгортвання мелі XX стагоддзе.

На раскрыцці амаль кожнай з іх, як і на самім стагоддзі, ляжыць (асабліва напачатку) адбітак імпатна-пастэрнакаўскага «во всем дойти до самой сути». У цэнтры памкненняў — пошук першасных непадзельных структур (першаагліі) прыроднага і мастацкага сусветаў. У гэтым — наймагутная плынь дзейнасці, ідэя, мэта, галоўны напрамак прыродазнаўчай і гуманітарнай навукі на працягу ўсёй першай паловы стагоддзя (з кульмінацыяй у 20-ыя — 30-ыя гады). Менавіта тады ў фізічнай тэорыі вылучаны элементарныя часціцы, у музыкалагічнай — інтанацыя (Б. Асаф'еў), у мовазнаўчай — фанема як найменшая адзінка адрознення сэнсу слоў, у літаратуразнаўчай — прыём (В. Шкляўскі, В. Эйхенбаум)



Л. Мухарынская.

як структурна-фармадзейны фактар кожнага літаратурнага твора, у фалькларыстыцы (У. Проп, Я. Гіліус) — функцыя як крыніца-першааснова жанру. Можна доўжыць і доўжыць пералік выдатных імёнаў, за якімі — захапляльныя па глыбіні і смеласці прарывы ў фундаментальна-«кодавыя» асновы макра- і мікракосму, будовы фізічнага і мастацкага светаў, самога быцця, асэнсаванага на ўзроўні сістэмна праўленай структуры і функцыянальнасці.

Другая палавіна стагоддзя выявіла іншы інтэлектуальны клімат і моцнае ўзбуйненне метадалагічнага дыскурсу. Стала зразумелым, што электрон — гэта не толькі часціца, але і хваля; што характар усіх фізічных працэсаў у прыродзе вызначаецца, нават у самых лакальных формах іх працякання, глыбінна-глыбальнай структурай Сусвету як звышцэласнасці; што музычная форма — гэта працэс, варты адпаведна арганізаванага цэласнага аналізу; што слова галоўнай сваёй характарыстыкай мае не карпускулярна адмежаваную і жорстка структураваную інфармацыю, а сэнс. На фоне ўздыму юнгіянскай і постюнгіянскай аналітычнай псіхалогіі, разнастайна разгорнутай у гэты час феноменалогіі, ідэй некласічнай фізікі па-новаму сталі ўспрымацца думкі пра абумоўленасць зместу частак любога цэлага зместам самога гэтага цэлага, у выніку чаго цэлае заўсёды прысутнічае ў кожнай з сваіх частак.

Для Л. Мухарынской такі ўнутраны пераход-злом у метадалогіі стагоддзя не быў чымсьці непераадавальным і канфліктным. Рост яе як асобы і навукоўца ад пачатку і заўсёды нітавала маштабнасць падыходу і разуменне культуры як цэласнага стану-працэсу, «усе адрэзкі якога раўназначныя»². Далучанасць да «вечнага града» музыкі, імкненне да высокага спасціжэння яе — кампазітарскай і ауснатрадыцыйнай (фальклорнай) як культурнамузыкальнага феномена — стрымлівала, каб нават у самых тэхналагічна-аналітычных разрэзах-раз'ёмах музычнастворанага не губляць чужага закладаенага ў іх (партытуры, народным напевае) таго надчасовага і бязмежнага, класічнага і вечнага, што складае сэнс усебыцця, увасобленага гістарычна дакладнымі сродкамі гукапазткі і такім чынам праяўленага.

Скончыўшы Маскоўскую дзяржаўную кансерваторыю па спецыяльнасці «гісторыя і тэорыя музыкі», музыколаг Лідзія Мухарынская абвясціла камісіі па размеркаванню выпускнікоў 1939 года, што яе цікавіць Усход, і са згоды гэтай камісіі падпісала накіраванне ва Уфу. Калі б не рашучасць і незвычайная энергія тагачаснага дырэктара Мінскай кансерваторыі Міхаіла Бергера, які на пачатку восені таго ж 1939-га не толькі адшукаў Мухарынскую (яна на той час сур'ёзна хварэла і, змушаная адкласці ад'езд ва Уфу, заставалася ў Маскве), не толькі здолеў пераканаць яе ў неабходнасці працаваць у Мінску і нідзе болей, не толькі атрымаў з вялікай асцярогай выказанае абяцанне, але і сам (!) — артыстычным, малады, таленавіты, прыгожы, яркі — выправіў у адпаведных інстанцыях усе неабходныя размеркавальныя паперы (і гэта ў час, калі міністэрскае чынавенства сядзела яшчэ па лепішчах і іншых месцах адпачынку), — то размова аб 95-годдзі Л. Мухарынской хутчэй за ўсё мелася б у нейкім іншым месцы.

Маскоўскія сябры з малапрыкаваным здзіўленнем пыталі ў яе, што, уласна кажучы, яна як музыколаг збіраецца рабіць у гэтай Беларусі, чым будзе і чым хоча там займацца. Яна адказвала, што, акрамя ўсяго, хоча напісаць гісторыю народнай беларускай песні. На яе паглядалі не тое каб са спачуваннем, але дастаткова «складана», бо ў позірках запытоўцаў былі і скепсіс, і недавер, і неразуменне маштабу задуманага.

Між тым, як вядома, Л. Мухарынская гісторыю беларускай народнай песні напісала. Больш таго, менавіта праз яе даследаванні песня гэтай зорнай старонкай увайшла ў гісторыю музыкі Еўропы. Асабліва — песня барацьбы. Паўстанцкая і вольніцы XVI—XVII стст., сацыяльнага змагання і вызвольных уздымаў XIX — пачатку XX ст., абедзвюх рэвалюцый і грамадзянскай вайны ў Расіі, партызанскага руху ў Беларусі перыяду Другой сусветнай вайны. Ім, а таксама песні савецкага часу (разам з унікальным паводле свайго гістарычнага зместу пластом беларускай песенна-абрадавай культуры) былі прысвечаны як першыя, так і шматлікія потым «беларускія» этнамузыкалагічныя артыкулы і манаграфіі Л. Мухарынской. Праўда, з надрукаванага на кніжных, часопісных і газетных старонках прадстаўленым аказалася далёка не ўсё. Нават у маштабнай рабоце 1977 года «Белорусская народная песня. Историческое развитие. Очерки» раздзел «Револуционная песня» быў дапушчаны да чытача без, як сёння зразумела, сарцавіны — песень Заходняй Беларусі, а ў больш раннім даследаванні пра партызанскую песню («Белорусская народная партизанская песня. 1941—1945». Мн., 1968) выявіўся такі моцны публіцыстычна-хранікальна-дакументалістычны ўхіл, што саступіла збочыла ўласна музыкалагічная сфера вялікай праблемы. І, тым не менш, выдзяленае Л. Мухарынской заўсёды (у час выхаду і сёння) мела велізарнае значэнне. Навукоўцы, калегі-прафесіяналы, музычная грамадскасць разумелі, што закладаецца магутны і важны напрамак раскрыцця беларусаў і беларускасці, а з ім — новае рэчышча ў беларускай і еўрапейскай этнамузычнай фалькларыстыцы.

Здавалася б, усё добра. Аднак тэарэтычная спадчына Л. Мухарынской і, я б сказала, да дзіўнага запаволеннае засваенне гэтай спадчыны ў савецкай і постсавецкай навуцы сведчаць, што з пытаннем метадалагічнай і нават прафесійнай ідэнтыфікацыі даследчыка далёка не ўсё так проста і зразумела, як выглядае звонку. Адзінае, што бясспрэчна, — гэта тое, што няма аднамернасці і непрымальнасці (недапушчальнасці!) адналінейных адзінкі і падыходы.

Некалькі прыкладаў. У сваіх метадалагічных дэкларацыях Л. Мухарынская заўсёды падкрэслівала навуковую актуальнасць і дзейнасць матэрыялістычнай марксісцкай метадалогіі, патрабавала (найперш — ад сябе), каб даследчык, як гісторык-марксіст, вывучаў мастацтва ўключаным у матэрыяльную дзейнасць людзей. Аднак у канчатковых высновах на той ці іншай навуковай праблеме яна апошняе і вызначальнае слова заўсёды аддавала музыцы, выхаванаму і культурнаму пыро-

каму інтанацыйнаму слыху, якому (і ў гэтым яна была ўпэўнена) дадзена ўспрымаць субстанцыянальнае і феноменалагічнае і які праз змест інтанацыйнасці здольны чуюць гістарычны рух і жывае напаўненне стыляў. Іх жыццёвую (мастацкую) прастору і час. «Уся цікавасць праблемы, — пісала яна з нагоды гэтай пастаянна адчувальнай ёю усебыццёвасці і невычарпальнасці інтанацыйна-гукавога фонду музыкі і музычнага фальклору як феномена этнакультуры ў яе «живой устности» (Б.Асаф'еў), — заключаецца ў тым, каб улавіць магчымасць (тут і далей курсіў мой. — Т.Я.) *перажытачнай захаванасці выпрацаваных гісторыяй найстаражытных песенных тыпаў у новым гістарычным атачэнні па-за межамі першапачатковых «жанраў-бацькоў» (...) На фоне спецыфічных для эпохі новых жанраў, якія інтэнсіўна фарміруюцца, лінія працягу эвалюцыйнага развіцця старых можа падацца не вельмі прыкметнай і ва ўсякім выпадку зусім не пераважае ў колькасным сэнсе. Разам з тым развіццё гэтае ніколі не вычэрпваецца ў сваіх вытоках. (...) Лепш было б сказаць, што стойкае неўміручае мінулае народнай творчасці накладвае невынішчальны адбітак на ўсю стылістыку наступных гістарычных эпох»⁴.*

Такой жа па ўзроўню была і думка аб метадалагічнай памылковасці спроб вырашэння этнагенетычных і ўласна гістарычных пытанняў па-за ўлікам тых даных, якія прадстаўляе навукоўцам комплекс беларускай традыцыйнай культуры. У сувязі з дыскусіяй аб фарміраванні беларусаў і Беларусі Л.Мухарынска падкрэслівала: «Для фалькларыстаў гэта, здавалася б, чыста гістарычная навуковая праблема мае тым большае практычнае значэнне, што толькі правільнае, марксісцкае яе рашэнне ў стане (і вось тут пачынаецца галоўнае. — Т.Я.) вытлумачыць парадокс, які ўзнікае: беларускі фальклор, народная музычная творчасць гістарычна «старэй», старажытней самога беларускага народа; асноўныя жанры і формы беларускай народнай творчасці нарадзіліся раней, чым сфарміравалася беларуская народнасць»⁴.

Сёння выраз Л.С.Мухарынскай аб парадоксе належыць ужо гісторыі беларускага этнамузыказнаўства як галіне фундаментальнай навукі. Ён уведзены ў манаграфіі, падручнікі, дысертацыі. Яго добра ведаюць усе студэнты, якія вывучаюць беларускі музычны фальклор. Для тэарэтычнай платформы самой Л.Мухарынскай погляд гэты паказальны тым, што на першым месцы ў ім зусім не прынятая афіцыйна ў якасці нібыта марксісцкай канцэпцыя двухэтапнасці фарміравання беларусаў. Галоўнае ў ім — давер да жывой культуры народа і яго музычнай традыцыі, глыбіннай і мудрай.

У наш час маштаб і характар навуковай спадчыны Л.Мухарынскай патрабуюць, як мінімум, адекватнага іх асэнсавання, а ў якасці ўмовы калі не змены, то па меншай меры карэкціроўкі ракур-

су погляду на даследчыцу як музыказнаўцу і метадолага. У ацэнцы яе пазіцый паспеў час выйсці за межы звыклай, але, як здаецца, шмат у чым «навязанай» яе працам гіпатэтычна дзеючай марксісцкай парадыгмы, перабольшана ідэалагізаванай і дагматызаванай. Ва ўсім зробленым Л.Мухарынскай выступае не проста як гісторык і нават не проста як гісторык музыкі. Яе метады, адпаведна, профіль прафесіянала-навукоўца больш слухна трактаваць як музычна-філасофскі, метагістарычны і метамузыкалагічны, накіраваны па свайму зместу і глыбіні ідэй у асновы асвоў культуры. Тая ж неадэкватнасць успрымання шляху Л.Мухарынскай, якая мелася з боку яе сучаснікаў, а таксама ўсё яшчэ і нас, яе спадчыннікаў, вельмі нагадвае сітуацыю з Д.Шастаковічам перыяду 13-ай сімфоніі і пасля яе. Шок, які ахапіў савецкую музычную грамадскасць (кіруючыя яе колы) у выніку з'яўлення сімфоніі з праграмай еўтушэнкаўскага «Бабьего Яра», у музыказнаўчай манаграфіі У.Зака апісаны характэрнымі пытаннямі: «дзе «трыбун рэвалюцыі», «спявак сацыялізму», дзе той Шастаковіч, а якая ўсе мы імкнуліся стварыць рэвалюцыйную ікону?»⁵

Л.Мухарынская не толькі, як Д.Шастаковіч, спакойна слухала, але і абсалютна сур'ёзна ставілася да характарыстык свайго навуковага пошуку як музыказнаўца- (фалькларыстычна-) гістарычнага. Шчыра, з унутраным гонарам і доказнасцю прымала яна і прызнанне лепшымі са сваіх прац тыя, якія былі прысвечаны музыцы рэвалюцый, барацьбы, творчасці новага, савецкага часу, партызанскай беларускай песні. Разам з тым сёння ўсё больш зразумела, што сапраўды фундаментальным стрыжнем яе навуковых высілкаў і роздумаў была гісторыкагенетычная праблематыка. Пытанні ладу. Інтанацыйнасці. Музычнага мыслення. З канца 1970-ых гадоў яны становяцца для Л.Мухарынскай асноўным аб'ектам прыкладання думкі, выступаюць тым светлавым цэнтрам, ззяненне якога аб'ядноўвае ў высокую цэласнасць усе яе папярэднія даследаванні 1960-ых—1970-ых гадоў, а таксама і больш раннія, прыналежаць часу, калі толькі пачыналася экспедыцыйнае назапашванне беларускага музычна-фальклорнага матэрыялу і яго структурна-аналітычнае гісторыка-стылявое асэнсаванне.

Прадбачу нязгоду, але, на маю думку, пошук у сферы генезісу музычнай мовы, ладу і ўласна мыслення з'яўляецца тым самым вялікім і галоўным, што перадала ў ХХІ стагоддзе Л.Мухарынская. Тут — Мека і Іерусалім яе навуковай думкі. Тут — Тетга Саста яе навуковай спадчыны: прастора, контурам якой ахоплена абдуманнае, створанае і часткова выкладзенае ў розныя гады. Ахоплена гатак жа канцэнтрычна, як тое назіраецца і ў рэальнай Тетга Саста — «просторы сусветных рэлігій», што прагляда па цэнтры плашчэты ад Ніла да Тыбета і Ганга⁶. Праўда, у Л.Мухарынскай гэтая прастора апынулася не ў хранальным цэнтры творчасці, а нібыта ссунутай на апошнія гады — мабыць, менавіта таму такія надзвычай насычаныя, багатыя плёнам і святлом. Але ссунутай — калі браць у лінейным вымярэнні. У існых жа — сакральным і творчым — Л.Мухарынская ішла да пытанняў музычнага

мыслення і неабходнасці цэласна-анталагічных іх інтэрпрэтацый заўсёды. Ішла, нягледзячы на з'едлівасць кулуарных рэплік санавітых калег, на ветліва-ўпарты «нядопуск» напрацаванага на старонкі навуковага друку. На яшчэ вельмі і вельмі свежыя ў памяці цяжкія і проста трагічныя страты, якія панесла ад «чыстак», барацьбы з «касмапалітызмам», са школай А.Вясёлюскага і школай М.Мара, з ідэямі А.Лосева, В.Фрэйдэнберга, М.Бахціна і інш. уся тая галіна фалькларыстычнай і філасофскай савецкай навукі, дзе фундаментальныя праблемы фарміравання чалавечай мовы і мыслення даследаваліся і, галоўнае, мелі смеласць быць пастаўленымі «не на той» платформе.

Пра тое, наколькі сур'ёзным было імкненне Л.Мухарынскай пераадолець уласцівую тагачаснай навуцы боязь над- і пазаструктурных (метамузыкалагічных, палеапсіхалагічных, феноменалагічных) падыходаў да сферы фарміравання музычнай і вербальнай мовы, ладу, свядомасці, мыслення, наколькі важным было для яе як даследчыцы давесці перспектывасць новага ўзроўню вывучэння сістэмнай у гэтым комплексе ладавай праблемы музыказнаўствам канца ХХ стагоддзя, сведчаць назвы падрыхтаваных ёю для публікацыі артыкулаў, стосы рукапісных нахідаў, што засталіся ў яе архіве, эскізаў, выпісак з навуковай літаратуры, шэраг лістоў, адрасаваных розным асобам. Адзін з іх (без даты) да мяне: «(...) увесць час вагаюся паміж крайнасцямі: вельмі хацу закончыць дзве не толькі задуманыя, але і актыўна пачатыя працы: 1) «К вопросу о ладообразовании» (К вопросу о формировании централизованных одноустойных ладов) и 2) «Д.Д.Шостакович в моей жизни» — раздумы, паралелі. Часам здаецца, што напішу — горш або лепш, але напішу. Часам здаецца — няма пра што марыць, не скончу, не паспяваю. Вельмі бядую. Павінна прызнацца, што трымае мяне на паверхні, галоўным чынам, пачатая «К вопросу о ладообразовании». Аднак ведаю, што павінна цікавіцца і лёсам іншых работ, у прыватнасці нашай агульнай работай над лапаможнікам (...)»⁷.

У варунках звычайна «пазрыстых», але недвухсэнсоўных па зместу рэдакцыйна-выдавецкіх і складальніцкіх адмоў друк пабачылі толькі два артыкулы Л.Мухарынскай, у якіх распрацоўка ладавай і музычна-моўнай праблем ажыццяўлялася ў святле гісторыі фарміравання чалавека і яго мыслення. Той з артыкулаў, які быў спецыяльна падрыхтаваны для навуковага зборніка памяці прафесара Я.У.Гіпіуса, аўтар не паспела пабачыць⁸. Артыкул, замоўлены ў якасці даклада дырэктарам Інстытута музыказнаўства Варшаўскага ўніверсітэта, навуковым кіраўніком Кангрэса старажытнай музыкі Усходняй Еўропы доктарам Ганнай Чаканоўска-Кукліньскай для VI Міжнароднага музыказнаўчага кангрэса ў Быдгашчы (Польшча), быў выдадзены ў матэрыялах гэтага кангрэса⁹. Аднак у Беларусі і на астатняй савецкай прасторы ўсё, зробленае Л.Мухарынскай у галіне музычна-генетычных і палеапсіхалагічных праблем ладу, мелася, механізмаў утварэння музычнай мовы, колькі-небудзь паслядоўнага засваення не мела. Як і манаграфія «Белорусская народная песня», дзе музычны фальклор беларусаў упершы-

ню набыў раскрыццё ва ўсёй мапументальнасці яго часавых абсягаў і ў поўны свой гістарычны рост. Сфера Тетга Саста спадчыны Л.Мухарынскай да гэтага часу застаецца не тое што абмінутай навукова актыўнай, прадуктыўнай дыскусіяй, але нават і не адлюстраванай колькі-небудзь прафесійна ў рэцэнзіях-водгуках перыядычнага друку.

З гэтай нагоды зноў узнікаюць «знаёмыя» паралелі. Найперш — датычныя па ўсіх параметрах унікальнай працы М.Грынберг, выдатнай піяністкі і сябра Л.Мухарынскай з дзіцяча-юнацкіх гадоў, адзінай (!), хто ажыццявіў запіс на фірме «Мелодыя» усяй 32 санат Бетховена. Вось яе ліст, датаваны 13 верасня 1971 г.: «(...) Ліда, чаму ты не адрэагавала на мае 32 санаты Бетховена? — Мне ж цікава! Я нават баюся, што гэта праца па сутнасці няўдалая, паколькі ніхто нічога не гаворыць. Я ўжо не кажу пра часопіс «Советская музыка». Але ж не кожны ж дзень запісваюць усе бетховенскія санаты! (...)»¹⁰. Праз чатыры гады зноў ліст на тую ж тэму. М.Грынберг, якая здагадалася, што маўчанне вакол яе — вынік «мер» рэжыму за рэпрэсаванага мужа, амаль што заклінае: «(...) Калі будзеш мне што-небудзь пісаць, напішы што-небудзь пра мае санаты Бетховена. У мяне склалася ўражанне, што я нядобра іх іграю — ніводная душа мне пра іх нічога не сказала, акрамя таго, што гэта — «подзвіг» і «тытанічная праца» (25 лістапада 1975 г.)¹¹.

Пытанні пра вялікае і «вялікіх», пра час і памкненні, ідэі і творчасць, пра тых, каму ўсё гэта адрасавана, відаць, заўсёды цяжкія. Былі і ёсць. Аднак, калі браць па сапраўды сур'ёзнаму рахунку, дык хто яны — тыя, што не ў стане годна панесці падараванае? Тыя, якія не бачаць (ці робяць выгляд, што не бачаць) вялікага, хоць яно працякае над імі, паўз і скрозь іх, як і належыць адрасаванаму вечнасці? Прызнаемся шчыра: гэтыя «тыя» — мы.

¹ Гл.: Санько С. Канцэпты «карціна сьвету» і «мадэль сьвету» як гранічныя катэгорыі сучаснага культуралагічнага дыскурсу // Санько С. Штудыі з кагнітыўнай і кантрас-тыўнай культуралёгіі. Мінск, 1998. С. 21.

² Панченко А. О русской истории и культуре. СПб., 2000. С. 251.

³ Мухаринская Л.С. Белорусская народная песня: Историческое развитие: Очерки. Мн., 1977. С. 95.

⁴ Там сама, с. 8.

⁵ Зак В.И. Шостакович и евреи? Нью-Йорк, 1997. С. 80.

⁶ Гл.: Лебедев Глеб С. Планета Гей как мегапопхрон // Виртуальный журнал Homo Ludens. Раздел «Стили современных игр». <http://www.peter-club.spb.ru/Lebedev4.html>.

⁷ Асабісты архіў аўтара артыкула.

⁸ Мухаринская Л.С. Проблемы формирования лада в свете истории мышления. Тезисы. Размышления // Народная музыка: История и типология. Памяти профессора Е.В.Гиппиуса (1903—1985). Сб. науч. тр. / Редкол., ред.-сост. И.И.Земцовский. Л., 1989.

⁹ Мухаринская Л.С. Некоторые проблемы типологии народного мелоса в свете палеопсихологии и палеолингвистики // Musica Antiqua VI: Pod patronatem UNESCO. Acta Scientifica. Bydgoszcz, 1982.

¹⁰ Мария Гринберг: Статьи. Воспоминания. Материалы / Сост. А.Ингер. М., 1987. С. 189.

¹¹ Там сама. С. 194.

Яшчэ адзін талент нясвіжскай княгіні

Вольга БАЖЭНАВА

Новае пра дату з'яўлення тэатра ў Нясвіжы

Князь Міхал Казімір Радзівіл Рыбанька (1702–1762), муж Францішкі Уршулі, атрымаў у спадчыну княства пасля смерці свайго бацькі Каралія Станіслава Справядлівага (1669–1719). Рыбанька стаў дзевятым ардынатам непадзельнага Нясвіжскага княства — маярата (пераходзіць на спадчыне толькі старэйшаму сыну). Нясвіж яшчэ пры жыцці князя Каралія быў спалены шведамі. Шведы пастараліся як мага мацней разбурыць замак — узарвалі бастыёны, раскапалі валы, засыпалі равы. Заслугай князя Міхала стала аднаўленне горада, замка, валоў.

Аднаўленне паводле яго загаду пачалося ў 1730-ыя гады. Інвентар горада, складзены ў 1733 г., фіксуе першыя вынікі аднаўленчых работ, маёмасны стан жыхароў¹. Гэта — адзіны з інвентароў Нясвіжа XVIII ст., дзе паддзены заняткі гараджан. У ім згадваецца некалькі дзесяткаў «праўдзівых» і «непраўдзівых» акцёраў, а таксама некалькі мастакоў, гадзіншчык. Зважаючы на пабудаваныя дамы і вялікую колькасць акцёраў, якія стала жылі ў іх, можна меркаваць, што ў Нясвіжы не з 1746 г., як гэта прынята лічыць паводле запісаў у «Дыярыушы» Міхала Казіміра Радзівіла, а з 1733 г. існаваў пастаянны прыдворны тэатр. У даследчыкаў XIX ст. былі звесткі, што Радзівілы ў 1730 г. запрашалі артыстаў з Рыгі ў Нясвіж, як пісаў Г.Барышаў, спасылаючыся на выданне «Жывапіснае Расія». Польскія даследчыкі пішуць пра спектаклі ў Нясвіжы з 1740 г. Аднак, відаць, дакументы, што датычаць гэтага перыяду нясвіжскага тэатра, былі выяўлены няпоўна. Напрыклад, у актывых кнігах Нясвіжскага магістрата за 1759 г. значыцца фундушавы запіс грошай Хозаўскаму касцёлу ад акцёркі Марыяны Галаўнёвай-Волкавай, якая «на фундаменце акцёрства» з 1730 г. мела грошы. Апасродкавана, але і гэты архіўны дакумент сведчыць пра больш актыўную тэатральную дзейнасць у Нясвіжы ўжо ў 1730 г. Ранні перыяд радзівілаўскага тэатра не вывучаны. Адкрыццё некалькіх дзесяткаў імён акцёраў, якія стала жылі ў Нясвіжы, — факт, што дазваляе гаварыць пра тэатр у горадзе, а не разавыя пастаноўкі, як тое пісалі даследчыкі, указваючы год 1740-ы.

Найбольш вядомым тэатр стаў пры абнаўленні рэпертуару і паяўленні п'ес аўтарства Яснавяльможнай уладальніцы. Да таго ж на 1750-ыя гады прыпадае будаўніцтва спецыяльных тэатральных памяшканняў у Нясвіжы.

У Нясвіжы існавалі тры пастаянныя тэатральныя сцэны: у Рыцарскай акадэміі (кадэцкім корпусе)

у 1747–1757 гг.; сцэна ў замку, прыстасаваная для пастаянных выступленняў з 1748 г., так званы Камедыхаўс; яшчэ адзін Камедыхаўс быў у горадзе з 1758 г. Акрамя таго, у Нясвіжы існаваў тэатр правізарны (часовы) — на адкрытых сцэнічных пляцоўках у парках і садах. Ён ладзіўся звычайна на драўляным подыуме з заслонамі; дэкарацыі, як правіла, адсутнічалі².

Нясвіжскі тэатр

Францішка Уршуля Радзівіл з роду Вішнявецкіх (1705–1753)³ была незвычайнай для свайго часу жанчынай. Уклад княгіні Радзівіл у залаты век нясвіжскай культуры XVIII ст. як бы заслонены справамі яе мужа, ад імя якога выдаваліся ўсе распараджэнні, адбудоўваліся палацы, замкі і храмы іх неабдымных уладанняў. Аднак не варта забываць, што поруч з князем ва ўсіх яго пачыненнях была жонка — Францішка Уршуля. У гісторыі культуры яна засталася аўтарам п'ес, якія ігралі на працягу амаль двухсот гадоў у палацавым тэатры Нясвіжскага княства. Тэксты гэтых п'ес былі выдадзены ў 1754 г., ужо пасля смерці пісьменніцы⁴.

Даследчыкі, пачынаючы з XIX ст., паслядоўна ўзнаўлялі літаратурную традыцыю нясвіжскага тэатра. Яны абавіраліся на выдадзеныя тэксты і абавязкова прыводзілі пры гэтым ілюстрацыі, уключаючы ў кнігу. Сярод найважнейшых публікацый — работы К.Вяржбіцкай-Міхальскай⁵, Ю.Крыжановскага⁶, В.Круль-Качароўскай⁷, Г.Барышава. Для археографічнай распрацоўкі праблематыкі шмат зрабіў польскі архівіст А.Сайкоўскі⁸. У 1990-ыя гады пачаў падрыхтоўку крыніцазнаўчай базы для шэрагу даследаванняў тэатральнай культуры Нясвіжа беларускі вучоны В.Арэшка⁹. У матэрыялах, якія яму ўдалося апублікаваць, ён сфармуляваў шэраг новых праблем вывучэння творчай спадчыны Францішкі Уршулі Радзівіл — неабходнасць стылістычнага, тэксцалагічнага аналізу яе п'ес з новай ацэнкаю іх мастацкай значнасці, удакладнення біяграфіі пісьменніцы і яе месца ў гісторыі тэатральнай культуры Рэчы Паспалітай і Вялікага Княства Літоўскага.

Тэатразнаўцы скільныя лічыць гэты тэатр аматарскім, бо некаторыя ролі выконвалі члены радзівілаўскай сям'і, іх госці, дамы фэаўцымера княгіні і кадэты Рыцарскай акадэміі. Аднак значная колькасць запрошаных прафесійных спевакоў і музыкантаў, танцораў, мясцовых выканаўцаў, навучаных на сродкі княскага двара, і прыездных акцёраў розных нацыянальнасцей, якіх падаюць архіўныя дакументы, гаворыць, што спектаклі прадугледжвалі нейкую садружнасць сабраных пры двары мастацкіх сіл, своеасаблівы працяг штодзённага і афіцыйнага жыцця ў паказах на сцэнічных падмостках, — тое, што тады называлі тэатрам жыцця. Тэатрам у XVII–XVIII стагоддзях называлася ўсё, што процістаяла рэальнай прыродзе, — тэатр вайны, тэатр гісторыі (выдаваліся нямецкія кнігі з такімі назвамі), тэатр свяшчэнны (прастора

касцёла), тэатр трыумфу (розныя ўрачыстыя цырымоніі).

У выдадзенай кнізе тэкстаў княгіні яе творы называюцца камедыямі, трагедыямі, операмі, балетамі, энigmatамі (загадкамі). Феномен выхаду створанага Францішкай Уршуляй за межы тэатральнай забавы, звыклай традыцыі, адчула ўся сям'я. Яе муж быў супраць выдання кнігі, гэта значыць, не хацеў прызнання самастойнасці тэатральных вопытаў жонкі, не дазваляў друкаваць партрэт Уршулі ў кнізе, не даваў (і не даў) грошай ініцыятару гэтай справы Якубу Пабогу Фрычынскаму. Супраць выдання былі таксама дачкі княгіні Тэафілія і Караліна¹⁰.

Якуб Фрычынскі, рэжысёр і акцёр нясвіжскага тэатра, у прадмове да кнігі «Камедыі і трагедыі» ідэі гэтага тэатра артыкулюе ў антычных адзежынах. Ён шукае ў антычнай традыцыі вобразы, якія памаглі б яму заручыцца правамоцнасцю публікацыі тэкстаў княгіні і ўвогуле яе творчасці як драматурга. І дастойна адзначае жанчыну свайго часу: «Аўтарам гэтай кнігі з'яўляецца Яе Яснавяльможнасць княгіня Францішка Уршуля з князеў Карыбутаў Вішнявецкіх Радзівіл, Ваяводзіна Віленская, Гетманова Вялікага Княства Літоўскага: крыві і радавітасці каралеўскай спадкаёмца (...), асабліва прыхільніца вольных навук, у якіх дасягнула такіх вышэйшых, што ў кожным наступным умелі першыню атрымала; то ж бо ў Святым Пісьме і дыскусіях пра палажэнні веры каталіцкай была глыбока дасведчаная; канонаў або святых правоў касцёла і айчынных, сеймавых законаў была ўнікальным знаўцам; але зусім непараўноўнай памяццю была ашчасліўлена ва ўсеагульнай гісторыі і географіі, пачуцці палітыкаў дасканалы ўяўляла; у чытанні кніг, на розных мовах выдадзеных, ніколі не стамлялася — сведчыць пра гэта яе бібліятэка, што налічвае каля дзвюх тысяч аўтараў, якіх яна ўсіх прачытала і ведала, хто пра што піша, пры гэтым самым любімым яе заняткам было размаўляць з вучонымі людзьмі, дыскутаваць з імі (...) — такая дасканаласць Пані... Наступнай дасканаласцю з'яўляецца дасканаласць яе кнігі... Што мудрая і шмат вучаная Антычнасць больш за ўсё паважала (...), тое ў гэтай кнізе будзе мець перад вачыма...». Пра паэтыку сваёй пані Фрычынскі сказаў так: «Грэцыя і Рым былі радзімай і школай для ўсіх мудрых людзей, трагедыі і камедыі ў іх карысталіся асаблівай павагай (...); камедыі і трагедыі пісалі Эскіл, Сафокл, Еўрыпід, Арыстафан, у рымлян Плэўт, Тэрэнцій, Сенека, якія да сённяшняга дня ўсімі Акадэміямі паказваюцца. Францыя, Італія, Іспанія, Германія іх за ўзоры і прыклад тэатральных вопытаў наследуюць, таму аўтар гэтай кнігі падобны ўзор скарыстала, каб Польшча падобным бласкам заззяла...».

Тэарэтык літаратуры, аўтар кнігі «Язычніцкія багі» хсэндз Мацей Сарбеўскі (1595–1640), які, згодна з меркаваннямі У.Кована, мог быць у Нясвіжы, лічыў антычных багоў «рэчам найвышэйшай ясны» (хрысціянскай). Кнігі Сарбеўскага, а таксама кнігі блізкай да яе тэматыкі павінны былі быць у нясвіжскай бібліятэцы. Напрыклад, кніга хсэндз Арнольфа Казіміра Жагліцкага «Бібліятэка тэамака-гісторыка-символіка-палітыка» (1742) ці хсэндз Венядыкта Хмялеўскага «Новыя Афіны» (1745–1746).

Антычная тэматыка натуральна ўваходзіла ў мышленне і вобразы культуры Вялікага Княства

Літоўскага. Калі, напрыклад, Міхалу Казіміру Рыбаньку трэба сказаць, што горад Навагрудка спалены неймаверным пажарам, ён параўноўвае гэтае бедства з пажарам Троі. Калі прыдворны мастак князя Ксаверы Дамінік Гескі хоча пажадаць свайму цесцю доўгага жыцця, ён згадвае дзеля гэтага вобразы Гамера: «Няхай у твой дом прыйдуць гады Нестара». (Нестар — вялікі старац, да якога выпраўляецца сын Адысея пытаць пра бацьку.)

«Theatrum mundi» — тэатр чалавечага жыцця — добра падае «Дыярыуш» князя Рыбанькі. Ён паказвае яго заўсёды ў руху, у дарозе ад аднаго горада да другога, і ў кожным вымярэнні князь існуе па-рознаму. Адным Яго Яснавяльможнасць быў касцёле, другім — на пасаджэннях сеймаў, сеймікаў і трыбуналаў, іншым — у каралеўскім палацы або на баяваннях, ваенізаваных турнірах, зборах вайсковых харугваў. Важнае значэнне ў жыцці Міхала Казіміра надаецца элігіяным (духоўным) практыкаванням — тады ён у адзіноце аддзяляецца ў загарадны нясвіжскі палад Эрмітаж (Эрэміторыум). Асаблівы сэнс бачыць князь у змяненні свайго знешняга аблічча. Адночы ён пры вяртанні ў Нясвіж пераапрацаваецца ў простае вясковае адзенне і паяўляецца перад княгіняй. Яна яго не пазнае (ці робіць выгляд, што не пазнае). Міхала Казіміра метамарфоза гэтая вельмі весіліць і радуе — гэта для яго тэатр жыцця.

Сюжэты п'ес Уршулі Радзівіл, згода з антычнай традыцыяй, адпавядаюць выхаваўчай і адукацыйнай задачам, у іх тоіцца надзея на змяненне свету праз бачнае (візуалізаванае) слова. Імкненне да цялеснага арэчаўлення ідэі выяўляецца ў назвах п'ес: «Вочы — праваднік кахання», «Каханне — дасканаласці майстар». Аўтарка ідзе ўслед за сваімі антычнымі настаўнікамі: пачуцці і цялеснасць непаруўна звязаны адно з адным, каб адчуць — трэба ўбачыць або пачуць. Пачуцці і рэчы, што застаюцца тайнымі, могуць быць убачаны як адлюстраваныя, напрыклад, у люстэрку, таму люстэрка — атрыбут прыкаванага сэнсу. І ўвогуле, атрыбут у разуменні пісьменніцы як прадстаўніка культуры XVIII ст. служыць своеасаблівым падтэкстам, што ўдакладняе падрабязнасці сюжэта.

Выснова. Роля тэатра ў культуры Нясвіжа была вялікая. Спэцыяльныя паказы надавалі асаблівы сэнс традыцыйным рытуалам княскага двара, дапаўнялі праграму навучання ў Рыцарскай акадэміі, езуіцкім калегіюме, актуалізавалі расшырэнне кнігазбору замка. У рэшце рэшт тэатрам выглядала штодзённае жыццё, дзе магчымымі былі змены касцюмаў і дэкарацыі. Тэатр здаваўся новым светам, судахрананне з якім спрыяла высакароднасці, перавыхоўвала, давала спачын. Нясвіжскі тэатр быў прыдворным, аднак на яго паказах прысутнічалі не толькі члены княскай сям'і, госці, але і духавенства і, верагодна, службоўцы гарадскога магістрата. Няўнасць тэатра прадугледжвала існаванне ў горадзе артыстаў, музыкантаў і мастакоў. Гэта зна-

Ілюстрацыя да п'есы «Прасвятленне прыйдзе».



Ілюстрацыя да п'есы «Дасціпнае каханне».



чыць, тэатр быў духоўным ядром нявіжскай культуры часоў князя Рыбанькі. Таму многія даследчыкі вызначалі тэатральнасць як найбольш характэрную рысу, што яднала развіццё ўсіх мастацтваў Нясвіжа сярэдзіны XVIII стагоддзя¹¹.

Тэатральныя эскізы Уршулі Радзівіл

Уршуля Радзівіл была не толькі аўтарам п'ес, але і сцэнографам. Ёй належалі ідэі афармлення спектакляў нявіжскага тэатра. Ідэі ўвасобіліся ў эскізах княгіні, якія перавёў на афортныя дошкі, адгравіраваў Міхал Жукоўскі. Менавіта гэтыя гравюры сталі ілюстрацыямі да кнігі «Камедыі і трагедыі».

Раней не пісалася пра факт асабістага ўдзелу княгіні ў стварэнні эскізаў да графічных ілюстрацый «Камедыі і трагедыі». Гэты факт быў невядомы даследчыкам. Архіўныя дакументы ж прама ўказваюць на яго.

Князь Радзівіл загадвае 3 снежня 1754 года перадаць тэатральныя эскізы сваёй жонкі праз Валадзьку Жукоўскаму: «Паўторны напамін Яго Міласці Пану Вобі. Абрысы Княгіні, Жонкі маёй, павінен Валадзько вярнуць... (і) Жукоўскаму ў сабе іх трымаць»¹².

Вобі, выдавец і аўтар панегірычнай прадмовы да збору фамільных партрэтаў Радзівілаў, так званага «Іконеса» 1758 г., выконваў пры двары Рыбанькі мноства функцый, у тым ліку кантроль над казной Нясвіжскага княства, а таксама арганізацыю спраў мясцовых мастакоў і рамеснікаў.

Асоба Валадзькі менш вядомая даследчыкам. Але яго імя часта сустракаецца ў дакументах радзівілаўскага архіва. Валадзько таксама выконвае граверныя работы і ўдзельнічае ў стварэнні «Іконеса», займаецца арганізатарскай дзейнасцю. З дакументаў відаць, што Валадзько — чалавек неўтаймоўнага норава. Князь яго часцяком распякае за нейкія амаральныя ўчынкі, пазашлюбныя сувязі з жанчынамі. Пра адну з такіх правінаў спамінае ў сваім «Дыярышы» за 31 сакавіка 1754 года¹³: Валадзько аддадзены пад суд за забойства і бойку. Суд павінен быў адбыцца ў магістраце Нясвіжа. Якую кару атрымаў гэты нявіжскі Бенвенута Чэліні, невядома, бо актывыя кнігі магістрата за той год не захоўваюцца ў Нацыянальным гістарычным архіве Беларусі ў Мінску. (В.Арэшка ў публікацыі «Дыярыша» Рыбанькі род заняткаў Валадзько — «штыхюнкер» — няправільна вызначыў як малодшы афіцэрскі чын; на самай справе гэта сапсаванае нямецкае слова, што азначае: той, хто займаецца штыхаваннем — нанясеннем штыхоў на дошку, гэта значыць гравер). Відаць, да 1754 г. Валадзько мог удзельнічаць у стварэнні «Іконеса», і імя яго павінна ўваходзіць у спіс майстроў, што працавалі над гіганцкім праектам гравюрнага альбома з 165 выяў разам з Гіршам Ляйбавічам, які пакінуў сваё імя на дзвюх дошках гэтай серыі, яго бацькам Лейбам Жыскеловічам і прыдворным мастаком Ксаверыем Дамінікам Гескім. Работа над альбамом доў-

жылася больш як дзесяць гадоў — 1747-1758¹⁴. У 1753 г. Валадзько па загаду князя стварае каталог для пахавання Францішкі Уршулі. І, можа быць, калі ён не быў асуджаны ў 1754 г., аўтарства гравюр з эскізаў княгіні належала б яму.

Гравюры Жукоўскага паводле эскізаў нявіжскай уладальніцы вельмі доўга не прыцятвалі ўвагі гісторыкаў мастацтва. Толькі тэатразнаўцы і гісторыкі рабілі спробы іканаграфічнай інтэрпрэтацыі гэтых гравюр. Так, Ю.Крыжакоўскі мяркуе, што ў эскізе да п'есы «Вочы — праваднік каханія» пададзены партрэт Уршулі Радзівіл¹⁵, А.Сайкоўскі ў адным з гравюрных пейзажаў згледзеў выяву прыгараднага палаца Эрмітажа (Эрмітарыума) у Альбе¹⁶.

Да больш падрабязнага аналізу гэтых 14 гравюр у кантэксте творчасці Міхала Жукоўскага (прыблізна гады жыцця — 1705-1770) звярнулася гісторык мастацтва Ганна Відацка ў 1997 г.¹⁷. Відацка, надзвычай эрудзіраваны польскі даследчык гравюры, сабрала ўсе вядомыя на сёння афарты, падпісаныя Жукоўскім, і біяграфічныя звесткі пра яго. Гэта быў першы артыкул, прысвечаны майстру, які працаваў не толькі ў Радзівілаў, але і ў Кракаве ў буйнога дзеяча культуры XVIII ст., мецэната, біскупа Андрэя Станіслава Косткі-Залускага. Большая частка спадчыны мастака мела аўтарскія подпісы. Але Г.Відацкую насцярожыла яўнае адрозненне стылю нявіжскіх (жолкеўскіх) (ад назвы ўладанняў) гравюр ад усяго таго, што вядома падпісаным у гэтага мастака. Яна выказала меркаванне, што Жукоўскі мог гравіраваць аркушы паводле эскізаў якога-небудзь іншага, менш умелага майстра, напрыклад Якуба Фрычынскага, з ініцыялы і на сродкі якога выдавалася кніга п'ес Уршулі Радзівіл. Фрычынскі¹⁸ быў дырэктарам Рыцарскай акадэміі ў Нясвіжы і, паводле звестак А.Сайкоўскага, які ступаў як рэжысёр спектакляў у Нясвіжы. К 1754 г. ён вырас да пасады адміністратара жолкеўскіх уладанняў Радзівілаў, таму ў друкарні гэтага горада ці суседняга Львова маглі быць выдадзены кнігі «Камедыі і трагедыі»¹⁹. Як вынікае з архіўных дакументаў, аўтарам эскізаў была княгіня, і ні да Жукоўскага, ні да Фрычынскага яны адносіцца не могуць.

Высновы. Такім чынам, нявіжскі тэатральны свет паўстае не толькі ў тэкстах п'ес, што іграліся на прыдворнай сцэне таго часу, але і ў іканаграфічным матэрыяле, які візуалізуе незахавааны дэкарацыйны спектакль. Эскізы дэкарацый, тэксты камедыі і трагедыі дазваляюць гаварыць пра значны праект тэатральнай культуры, рэалізаваны ў Нясвіжы на працягу 1730-ых—1750-ых гадоў. Беспрэцэдэнтнасць такога пачынення выдавочнай параўнальна з культурным кантэкстам эпохі. Гэта быў першы прыдворны тэатр Вялікага Княства Літоўскага XVIII ст., аналагічным вопыты з'яўляюцца толькі ў другой палове стагоддзя.

Тыпалогія эскізаў, узноўленых у гравюрах Міхалам Жукоўскім

Цыкл з 14 гравюр можна падзяліць на дзве часткі.

Г.Відацка прапануе класіфікаваць гравюры кнігі «Камедыі і трагедыі» на ілюстрацыі stricto, што літаральна перадаюць тэксты, і гравюры з выявамі сцэнічнай прасторы. Другі з гэтых тыпаў адлюстравання Г.Відацка лічыць найбольш цікавым, бо ён дае магчымасць бачыць асаблівае спінічных пляцовак нявіжскага тэатра²⁰.

Мы дзелім гравюры на іканалагічную і іканаграфічную групы. Першая падае стафажныя пейзажы з мноствам сімвалічных дэталей. Яе можна ўмоўна назваць іканалагічнай, бо яна можа быць зразуметай толькі ў кантэксте развіцця мастацтва Вялікага Княства Літоўскага (а канкрэтна — Нясвіжа) XVIII стагоддзя.

Другая група гравюр — гэта «карціны ў карціне», бо гравюрныя кампазіцыі змяшчаюць выявы «сцэнічных скрынак» як своеасаблівых асобных карцін. Гэтыя творы каштоўныя сваёй іканаграфічнасцю, бо расказваюць пра характар нявіжскіх тэатральных дэкарацый.

«Іканалагічная» і «іканаграфічная» часткі серыі гравюр «Камедыі і трагедыі» не вызначаюцца мастацкай дасканаласцю. Іх мэтай было абазначэнне агульнай схемы пабудовы прасторы спектакляў.

Пейзажы ў эскізах тэатральных спектакляў (іканалагічная частка)

Апісанні прыроды цалкам адпавядаюць вобразнаму ладу п'ес Уршулі Радзівіл. Напрыклад, у п'есе «Золата ў агні» бацька галоўнай гераіні Сесіліі, які адыходзіць ад палацавай мітусні, так гаворыць пра марнасць чалавечага жыцця закаханаму ў ягоную дачку князю Пярэмышлю (Пшэмыслу): «Хай сціплейшымі будуць твае радасці, не заўсёды карона прыносіць шчасце. У сваім руху фартуна хітрая — чым вышэй каго паставіць, тым ніжэй скіне. Сонца ярка свеціць, але ноч яго бляск скрые. Промні закрываюцца абломкамі ці вільгаццю іх у зямлі топіць, як людскі прысуд. Рука пасля расы расквітае, а ў спякоту вяне. Руда, цвёрдая ад прыроды, у агні плавіцца. Дубы ад ветру падаюць, бура ламае сцены і можа раскідаць прыродныя часткі зямлі. Час спяшаецца, смерць забірае хвіліны жыцця. Уся гэтая раскоша з часам знікне, але ў стварэннях чалавечых застаецца марная надзея на трон і на карону...»²¹.

У «іканаграфічную» частку ўваходзяць 6 гравюр да п'ес: «Гульня фартуны», «Золата ў агні», «Шчаслівае яшчэ», «Плод боскай ясны», «Каханне — зацкаўлены суддзя», «Каханне — дасканаласць майстар». Дзеянне ў гэтых гравюрах разгортваецца на фоне пейзажу.

Пейзажныя кампазіцыі Уршулі Радзівіл вертыкальныя і зверху ўніз падзяляюцца на тры часткі (верхні, або нябесны, свет; прыродны свет і свет тэатра; ніжні свет як край сцэны). Дзеянне адбываецца на фоне грады ўзгоркаў ці мора з высокім гарызонтам.

Пярэдні план вызначае сувязь вертыкальнай і гарызантальнай структуры эскіза. З аднаго боку, ён — пачатак існавання нейкага іншага свету (у знакавых адносінах гэта можа быць мяжа свету-тэатра і свету-не-тэатра) і ў той жа час — выхад з «ніжніх» сфер у «вышэйшыя».

Рух, як па стужцы Мёбіуса, спіраллю злучае ўзгоркі, на якіх адбываецца дзеянне ў гравюрах. Розначасавыя падзеі можна ахапіць адным поглядам у гравюры «Ясны божай справа»: паляўнічыя і іх сабакі паказаны на першым плане (адзін узровень), вышэй, на ўзгорку, — дзяўчына, якая нясе вёдры, яшчэ вышэй — дом з двухсхільным дахам. Дзеянне адначаснае (сімуляннае) — праз паказ усіх трох узроўняў. Атрыбутыка гэтай кампазіцыі належыць да тэмаў надзеі і вернасці: сабакі, вёдры, храм, калодзеж з'яўляюцца непасрэднымі знакамі гэтай сітуацыі. Злева, па ўсёй вы-

шын рамкі гравюры, — дрэва, што яднае ўсе планы кампазіцыі. Зверху, па самым краі, — воблакі. Ідэя значэння, якое набываюць падзеі, увасоблена ў гэтай схеме шматчасткавай пабудовы прасторы па вертыкалі, добра вядомай з XVII ст., асабліва ў кампазіцыях, звязаных з урачыстымі працэсіямі і шэсцямі.

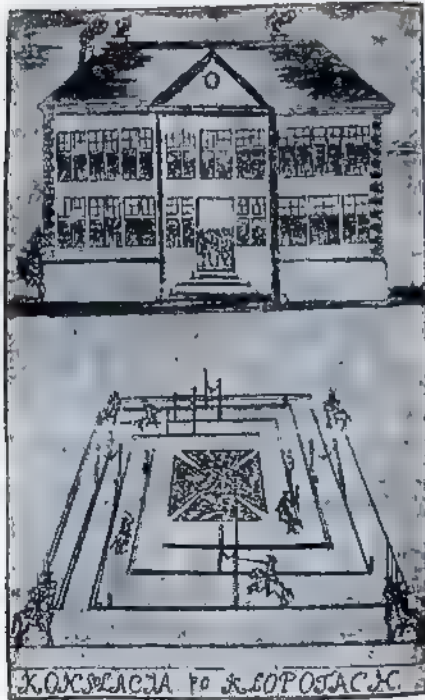
Падача трохузроўневага руху паўтараецца ў пейзажнай кампазіцыі «Гульня фартуны»: працэсія рухаецца па спіралі, людскі натоўп суправаджае закаханых. Такі матыў руху як свяшчэннага, што свярджае новую прастору, не выпадковы ў тэатральных эскізах нявіжскай княгіні. Там жа нясуць і забітага кракадзіла, які выступае канвенцыяльным знакам знішчэння злоснасці, няшчасця, пажаднасці²².

У эскізе да п'есы «Каханне — дасканалы майстар» вертыкальны падзел прасторы мае траісты характар: тры спячыя дзяўчыны маркіруюць кожны з узроўняў. Галоўны герой, які, адрозна ад сваіх братоў, не жадае займацца навукай і ваеннай справай, у прыроднай адзіноце знаходзіць сваё каханне — дзяўчыну, дзея якой авалодвае навукамі, становіцца дасканалым.

У эскізе да п'есы «Каханне — зацкаўлены суддзя» аўтарка дае знакавую інтэрпрэтацыю міфа пра каханне і прыгажосць на аснове антычнага апаведу пра Суд Парыса. Адной з трох багінь — Афінэ (Палас), Геры (Юнона), Афродзіце (Венера) — гэты траянскі пастух павінен быў аддаць першынство ў спрэчцы аб прыгажосці (яблык з надпісам «Найпрыгажэйшая»). Перамагае Венера, таму што ўзнагародай за гэта яна паабяцала Парысу каханне Алеяны Прыгожай, выкраданне якой Парысам потым стала прычынай Траянскай вайны.

Кампазіцыя гэтай гравюры падзяляецца на тры планы. На другім і трэцім з-за плоскасці выявы чытаюцца па вертыкалі, зверху ўніз, а глыбінная гарызанталь толькі намачаецца прадметамі перамагаючага плана і замкам за ўзгоркам справа. Злева — у выглядзе кулісы дрэва, якое можа быць зразуметае як дрэва жыцця, што яднае ўсе тры светы і прыадкрывае заслоны тайных падзей, разгорнутых па вертыкалі. Дрэва магутнымі шатамі і сяміпалымі лісцямі нагадвае дуб, сімвал Юпітэра, яркаўнага бога рымлянаў, які ўсё прымае і спараджае, эфіру, што пранізвае свет: «усё поўнае Юпітэрам». Самы верх кампазіцыі займае выява балявання багоў. Потым асноўнае дзеянне дасягае ўзгорка з трыма багінямі і Парысам. Важная падзея адбываецца на ўзвышэнні, якое набывае сімвалічнае значэнне сакральнага ўзгорка. Сімвалічныя жэсты і атрыбуты багінь. Два зімародкі — маленькія пташкі ля ног Венеры — сімвал чаканага сямейнага ачага. Сама Венера — увасабленне чысціні і нявінасці, з высока павязаным поясам чвартлінасці, — паклала руку ў знак сардэчнай аданасці да грудзі, на сэрца. У Палас атрыбутам з'яўляецца шчыт з жаклівай галавой Медузы-Гаргоны, але ён нагадвае хутчэй люстэрка, матыў якога Уршуля

Ілюстрацыя да п'есы «Суцяшэнне пасля клопатаў».



Ілюстрацыя да п'есы «Амаральнасць у пастках».



Радзівіл часта выкарыстоўвала ў сваіх п'есах, — люстэрка паказвае тое, што прыхавана пад знешняй абалонкай. Палас з кап'ём як знакам велічы і ўлады. Атрыбут Юноны, жонкі Юпітэра, — паўлін з распушчаным хвостом. Паўлін, паводле «Іканалогіі» Ч.Рышы²³, — сімвал багіні паветра Юноны, якая хоць і ведае пра сваю недасканаласць, але саманадзейна ўпэўненая ў сабе. Героі аказваюцца залучанымі ў рух часовай плыні; глядачу ясна, што было да сустрэчы багін з Парысам — ён пасвіў авечак (яны паказаны ўнізе на пераднім плане) — і што станецца потым: за ўзгоркам бачыцца замак як месца завяршэння гісторыі — там Парыс будзе са сваёй жонкай Аленай. Акцэнт на «Судзе Парыса» разрывае нерухомаць вечнасці, якая, здавалася б, працягваецца ў трох светлах гравюры. Авечкі — сімвал прастадушнасці, замак з птушкамі над ім у паветры — сімвал шчасця і сямейнага спакою (а не Троі, што гарыць у пажары). Выява Троі на другім плане вельмі моцна нагадвае вежы і пабудовы Нясвіжскага замка. Горад-замак невялікі памерамі, і не толькі таму, што згодна з законам перспектывы дэталі другога плана меншыя за дэталі першага, але і таму, што непрыродная прастора сваёй значнасцю саступае прыроднай, якой адвядзена амаль палова фармату гравюры.

Апошняя п'еса ў кнізе «Камедыі і трагедыі» — «Шчаслівае няшчасце» — як бы падводзіць вынік новым прасторавым змяненням. Юпітэр, ператварыўшыся ў быка, выкрадае дачку кіпрыйскага цара. Калі парэўна высвятляе, што яна выкрадзена, і абурецца, усёмагутны валадар свету загадвае: «Няхай чацвёртая частка свету будзе Еўропай (названая тваім імем). Моцнай улады надзейней дамагаецца толькі каханне».

У эскізах з выявамі прыроды касмічны ахоп падзей, сімулятаннасць (адначасовасць) дзеяння, сімвалічныя атрыбуты адлюстравання, гэта значыць паўная ўмоўнасць выяўленчых сродкаў, суседнічаюць з жаданнем пільнага ўглядавання ў прыроду, адкрыцця ў ёй адметнага свету чалавечых пачуццяў. Па сутнасці — гэта адзіны твор пейзажнага жанру ў мастацтве Вялікага Княства Літоўскага XVIII ст., які збіраецца. З архіўных дакументаў нам вядомы пейзаж парку Альбы прыдворнага мастака Радзівілаў Гескага.

Стылістыка пейзажаў у эскізах, гравіраваных Міхалам Жукоўскім. Развіццё жанру пейзажа ў кантэксце вердзюрных габеленаў, садова-паркавага мастацтва XVIII стагоддзя

Узаемасувязь паміж культурай садоў і пейзажным жанрам заўсёды падкрэслівалася даследчыкамі мастацтва. Розніца паміж паркамі і пейзажамі ў жывапісе (гравюры) была ў тым, што паркі XVII-XVIII стст. уяўлялі сабой структуры французскага Версаль архітэктара Ленорте, а жанр пейзажа развіваўся ў рамках канцэпцый жывапісу. Таму пейзаж асвойваў навуку адлюстравання натуральнай прыроды, углядаю-

чыся ў вердзюрныя габелены — габелены з выявамі прыроды²⁴.

Такім чынам, не паркавыя ансамблі інспіравалі з'яўленне пейзажнага жанру, а габелены, якія прыцягвалі ўвагу да характаў прыроднага асяроддзя.

Нам вядома, што ў Нясвіжы XVIII ст. існавалі два паркі — Кансаяцця за крапасным валам і Альба за горадам. З якімі ж непасрэдна пейзажнымі выявамі як магчымымі іканаграфічнымі ўзорамі і інспірацыямі да новай жанравай творчасці магла мець справу княгіня Радзівіл?

Пошукі прывялі да пейзажных габеленаў віленскага кафедральнага сабора. Гэта — серыя з 6 твораў, названая Т.Манькоўскім «Міфалагічнай серыяй». Габелены з яе былі даследаваны ім у 1933 г.²⁵ Старэйшы даследчык гэтага віду мастацтва ў Польшчы зрабіў асяроджанае дапушчэнне пра паходжанне віленскіх твораў са збору Радзівілаў, якія перадалі іх віленскаму кафедральнаму сабору. Дакументальных пацверджанняў гэтага не знойдзена. стылістычная блізкасць габеленаў гэтай серыі да работ Уршулі Радзівіл выдаючы. Канешне, трэба ўлічваць рознасць тэхнічнага выканання — тканы габелен і прадрапаны іголкай на метале малюнак гравюры. Тэхнічны магчымасці выканання пейзажа маглі ўносіць свае карэктывы. Тканы габелен, жывапісны пейзаж, гравюра карыстаюцца рознымі наборамі ліній, што мадэлююць форму. У жывапісе лінія больш плаўная і пераход ад святла да ценю больш мяккі. У габелене выява складаецца з перапляцення перпендыкулярных ліній асновы і ўтка, таму робяцца больш яркімі кантрасты светлых і цёмных плямаў і контуры дробных геаметрычных форм. У графіцы абавязковы контур, якім акрэсліваецца кожны наліны ў кампазіцыі аб'ект. Цені перадаюцца кароткім ці доўгім штычком або пункцірам, але форму, якая «круціцца», перадаць у гэтай тэхніцы цяжка. Пануюць светлая і цёмная плямы і лініі.

Пейзажныя сцэны эскізаў Уршулі Радзівіл з выявамі дрэў, узгоркаў, мноства кветак, лісця, што ў выглядзе асобных прадметаў размяшчаюцца на пераднім плане, хутчэй нагадваюць вердзюры (адлюстраванні прыроды) у габеленавых дыванах, чым жывапісныя пейзажы таго часу. У пейзажных гравюрах княгіні і кампазіцыях габеленаў «Міфалагічнай серыі» шмат агульнага — у пабудове прасторы, формах стафажных фігур. Атрыбуцыя кардонаў «Міфалагічнай серыі» майстрам лільскай мануфактуры дазваляе нам гаварыць пра стабільнасць нідэрландскіх уплываў у нясвіжскім мастацкім цэнтры, пра пэўную залежнасць жывапісцаў-станкавістаў ад твораў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Распрацоўка кампазіцый жанру пейзажа, наадварот, сведчыць пра пашырэнне стылю ракако з яго асаблівай увагай да дэкаратыўнасці, прыродных матываў.

Эскізы тэатральных дэкарацый. Характарыстыка сцэнаграфіі нясвіжскага тэатра

Кампазіцыйная канструкцыя гэтых гравюр найбольш складаная — «карціна ў карціне». У гравюрах «Дасціннае каханне», «Прасвятленне прыйдзе», «Кансаяцця (судзіцэнне) пасля клопатаў» паддзены дэкарацыі правізорнага тэатра, якімі служылі яму нясвіжскія сады і паркі.

На чатырох іншых кампазіцыях — пастаянных сцэнічных пляцоўкі: «Амаральнасць у пастках», «Спяное каханне не глядзіць наперад», «Неразваж-

лівы суддзя», «Вочы — праваднік кахання». Тут паказаны як карціна ў карціне дэкарацыі названых спектакляў. Важная асаблівасць бачання сцэнічнай прасторы ў тэатры XVIII ст.: яна замкнёная з усіх бакоў і зверху, нахштальт нейкай скрынкі з адстаўленым вонкавым бокам. У дзвюх гравюрах на пераднім плане відна рампа — пляцоўка, што аддзяляе сцэну ад глядачоў. Прастору ў усіх сцэнічных «скрынах» можна вызначыць як сімулятанную, калі адначасова адбываецца некалькі паслядоўных дзеянняў. У гравюры «Неразважлівы суддзя» мы бачым інтэр'ер капліцы з укрываваннем на алтары і інтэр'ер кухні з печчу, у якой віецца агонь, з каструлямі, копаццю ад якіх запэчканы суддзя. Злева ўглыбі праглядаюцца фасады крыжападобнага ў плане будынка (касцёла?). Галоўны фасад яго завяршаецца фронтонам з валютамі па краях. Цікавы інтэр'ер залы ў гравюры «Вочы — праваднік кахання», упрыгожаны кандэлябрам і кансольным столікам. Архітэктура залы мае крыжовы скляпенні. Адначасова паказаны вонкавыя сцены будынка, складзеныя з цэглы і неатынкаваныя. Сярод дзейных асоб вылучаны два тыпы закаханых і мастак з пэндзілімі і палітрай. Партрэт дамы, прыгажосць якой спараджае каханне, паддзены ў фантальным развароце, а не ў ракурсе, як тое прадугледжвала б сцэна. Дарэчы, размяшчэнне-развеска партрэта на стужцы з бантам, які закрывае цвёк, характэрнае для эстэтыкі XVIII стагоддзя. Бачыць у партрэце на гравюры выяву Уршулі Радзівіл, як гэта прапаноўваў Ю.Крыжанаўскі, будзе лўным перабольшаннем, хоць у кампазіцыі на гэтым партрэце робіцца акцэнт.

З эскізаў дэкарацый вынікае адсутнасць складаных архітэктурных кулісаў і гістарычных тэатральных касцюмаў. Хоць сцвярджаць, што спектаклі іграліся без спецыяльных касцюмаў, няправільна. У інвентарных апісаннях Нясвіжскага замка за 1760-ыя гады пералічваецца вялікая колькасць тэатральных касцюмаў. Эскізы княгіні, якія знаёмыя з тэатральнай сцэнаграфіяй, сведчаць аб прастаце дэкарацый нясвіжскіх спектакляў. Выкарыстоўвалася простая сцэнічная скрынка, яна запаўнялася невялікай колькасцю прадметаў, якія лаканічна расказвалі пра сутнасць дзеяння: калі па сюжэту павінен быць храм, — паказваўся алтар, калі кухня, — ачаг і каструлі, а калі сюжэт развіваўся ўсходнія тэмы, — залу, закладзеную дыванами. Дэкарацыі не былі складанымі, у іх не ўжываўся ілюзіянісцкі жывапіс, які ўзнаўляў архітэктурныя канструкцыі. Гравюрныя ўзоры тэатральнай ілюзіянісцкай архітэктуры, вядомыя нам па альбоме мастакоў-перспектывістаў, таксама не ўжываліся. Яны, відаць, як дэкарацыі Д.Бібіены, ствараліся для ўпрыгажэння розных святкаванняў і прыдворных мастацкіх цырымоній, а не тэатральных скрынак. Характарыстыка нясвіжскай сцэнаграфіі К.Вяржбіцкай-Міхальскай, што нібыта «паўтарала — аспаралася на італьянскі жывапіс і тэатр»²⁶, аказваецца няслушнай.

Пераклад з рускай мовы.

¹ AGAD, dz. XXV, 2689, Inwentarz Nieświeża za 1733.

² Król-Kaczorowska B. Teatr dawnej Polski. Dekoracje. Warszawa, 1971. S. 62–63, 121–122.

³ Wierzbicka-Michalska K. Radziwiłłowa z Wiśniowieckich Franciszka Urszula // Polski słownik biograficzny. T. XXX / 3 Zesz. 126. S. 388–390.

⁴ Аўтар біяграфічнага артыкула пра Уршулю Радзівіл К.Вяржбіцка-Міхальска ўказвае 1751 г. як дату першага выдання «Камедыі і трагедыі», што не пацвярджаецца далейшымі даследаваннямі (с. 389). Г.Відацка піша пра выданне гэтай кнігі ў Львове (?) у друкарні Брацтва Святой Тройцы ў 1754 г.

Гл.: Widacka H. Michał Żukowski i jego ilustracje do dzieła księżny Urszuli Radziwiłłowej // Rocznik Biblioteki Narodowej. XXX–XXXI. 1994–1995. Warszawa, 1997. S. 197. Адзіны ў Беларусі экзэмпляр кнігі «Камедыі і трагедыі» захоўваецца ў адзеле рэдкіх кніг Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі. Інвентарны нумар 09/12662 ж. Яна была выдана ў друкарні Герсона Галевы. У кнізе алоўкам пазначана месца выдання — Жолква (?), дзе, мяркуюцца, знаходзілася друкарня Галевы ў 1754 г. У кнізе Г.Барышава «Тэатральная культура Беларусі 18 стагоддзя» (Мн., 1992) гаворка ідзе пра два выданні — на добрай паперы і таннай паперы — у 1754 г.

⁵ Wierzbicka-Michalska K. O teatrze radziwiłłowskim i innych teatrach magnackich w XVIII w. // Teatr Urszuli Radziwiłłowej. Warszawa, 1961; Wierzbicka-Michalska K. Teatr w Polsce w XVIII wieku. Warszawa, 1977. S. 46–51.

⁶ Krzyżanowski J. Talia i Melpomena w Nieświeżu. Twórczość U.F. Radziwiłłowej // Pamiętnik Teatralny 10. 1961. Zesz. 3.

⁷ Król-Kaczorowska B. Teatr dawnej Polski. Budynki, Dekoracje. Kostiumy. Warszawa, 1971. S. 62–63, 121–122.

⁸ Sajkowski A. Od Sierotki do Rybeńki. W kręgu radziwiłłowskiego mecenatu. Poznań, 1965. S. 133–174.

⁹ Арэшка В. «Вяльможная аўтарка камедыі», або Спроба дэміфалатэацыі асобы Уршулі Радзівілавай // Мастацтва. 1993. № 7. С. 27–61.

¹⁰ Widacka H. Michał Żukowski i jego ilustracje // Rocznik Biblioteki Narodowej XXX–XXXI, 1994–1995. Warszawa, 1997. S. 198–199.

¹¹ Sajkowski A. Od Sierotki do Rybeńki. Poznań, 1965. S. 133–174.

¹² AGAD, AR XXIX, 7, od 13.12. 1754 z Olyki. S. 715 «Promemoria Jm Panu Wobemy».

¹³ Дзяржынскі Князя Міхала Казіміра Радзівіла Ваводы Віленскага, Гетмана Вялікага В.К.Літ. // Спадчына, тэкст падрыхт. да друку В.Арэшка. 1998. № 4. С. 235.

¹⁴ Widacka H. Działalność Hirsza Leybowicza i innych rysowników na dworze nieświeżskim Michała Kazimierza Radziwiłła «Rybeńki» w świetle badań archiwalnych // Biuletyn Historii Sztuki. 1977. № 1.

¹⁵ Krzyżanowski J. Talia i Melpomena w Nieświeżu. Twórczość U.F. Radziwiłłowej // Pamiętnik Teatralny 1961. 10. Zesz 2.

¹⁶ Sajkowski A. Od Sierotki do Rybeńki. W kręgu radziwiłłowskiego mecenatu. Poznań, 1965. S. 168–169.

¹⁷ Widacka H. Michał Żukowski i jego ilustracje // Rocznik Biblioteki Narodowej XXX–XXXI, 1994–1995 Warszawa, 1997. S. 197–198, 201.

¹⁸ Konopczyński W. Jakub Pobog — Fruszyński // Polski Słownik biograficzny. T. 7. Kraków, 1948. S. 156.

¹⁹ Гл. заўвагу 2.

²⁰ Там сама. С. 198.

²¹ Цытуецца ў перакладзе паводле кнігі «Камедыі і трагедыі» (С. 516).

²² Ripa C. Ikonologia. Przełożył Ireneusz Kania. Kraków, 1998. S. 392.

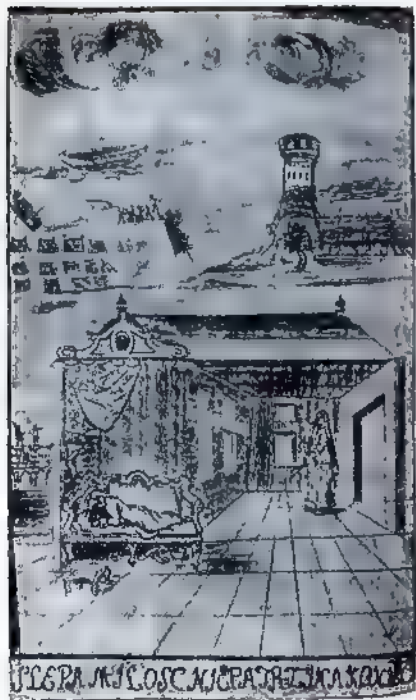
²³ Там сама. С. 219, 217, 209, 7.

²⁴ Mańkowski T. Gobeliny wileńskie. Wilno, 1993. S. LXVI.

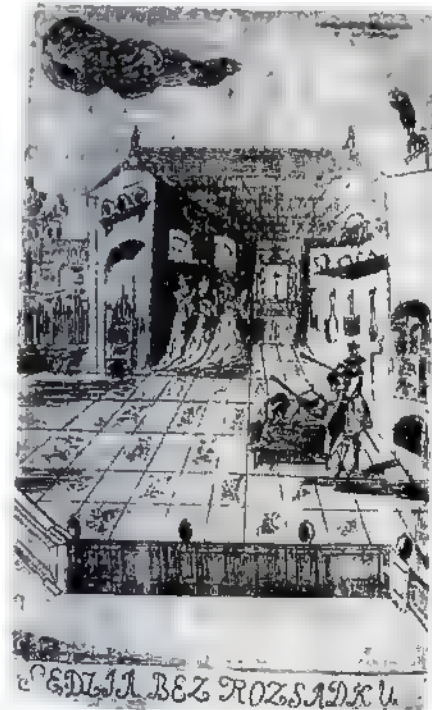
²⁵ Там сама. С. LXIV–LXXVI.

²⁶ Wierzbicka-Michalska K. PSB. S. 389.

Ілюстрацыя да п'есы «Спяное каханне не глядзіць наперад».



Ілюстрацыя да п'есы «Неразважлівы суддзя».



Пра лёс забытага тэатра



Анна Герштейн. Судьба одного театра. Мн.: Четыре четверти, 2000.

У кнізе Г.Р.Герштейн «Лёс аднаго тэатра» адлюстраваны творчы шлях беларускага Дзяржаўнага юрэйскага тэатра. І гэта першае паўнаўартаснае асэнсаванне біяграфіі яркага, але, на жаль, забытага калектыву. Манаграфія Г.Р.Герштейн своечасова дадалася да мастацтвазнаўчай літаратуры, якая аднаўляе забытую спадчыну і асэнсоўвае традыцыі Юрэйскага тэатра.

Дачка акцёраў Дзяржаўнага юрэйскага тэатра, Ганна Герштейн бачыла многія спектаклі і далучылася да творчасці тэатра. З дзяцінства яна была перакананая, што тэатр немагчымы без акцёра, што ў любых творчых пошуках акцёр для тэатра — першасны. У кнізе згадваецца шмат вобразаў, створаных не адно толькі вядучымі майстрамі калектыву, адзначаюцца нават асабістыя для кожнага з акцёраў дасягненні ў мастацтве, вылучаныя сціслыя характарыстыкі твораў, інфармацыя пра тое, хто з акцёраў адкуль і калі прыйшоў у тэатр, як складаліся творчыя біяграфіі. Такая пільная ўвага да акцёра робіць гэтую кнігу, мабыць, адным з самых «акцёрскіх» выданняў пра тэатр з існуючых у Беларусі. Здаецца, што ніхто не забыты, усе згаданыя.

Лёс тэатра для аўтара — гэта найперш лёс людзей, якія стваралі ягоную мастацкую гісторыю. А яны рабіліся заложнікамі шматлікіх змен палітычнага курса ў нацыянальнай палітыцы. Слынная «барцьба з касмапалітызмам» надоўга асудзіла іх на бясслаўе і забыццё. Многія, як і заснавальнік тэатра М.Рафальскі, былі рэпрэсаваныя па сфабрыкаваных справах, многія проста пакінулі трупы па асабістых прычынах. Такія каштоўныя для гісторыка тэатра звесткі сёння, за даўнясцю часу, бывае, немагчыма пачарпнуць з дакументальных крыніц. Скарбіца памяці тут — незаменная памочніца. Да тэарэтычнага асэнсавання эстэтычнага напрамку тэатра аўтар, здаецца, зусім не імкнецца, але з раскіданых па старонках назіранняў, кароткіх заўваг і характарыстык складаецца агульнае ўражанне пра выканальніцкую манеру акцёраў Юрэйскага тэатра.

Кніга напісана ў традыцыйным для пасляваеннага беларускага тэатразнаўства стылі. Мастацкая вартасць любой пастаноўкі вынікае з найбольш яркіх здзяйсненняў — у цэнтры ўвагі то рэжысёрская інтэрпрэтацыя п'есы, то сцэнаграфія або музычнае афармленне, то акцёрскае майстэрства. Чым больш такіх вартасцей у межах аднаго спектакля, тым мацнейшыя, на думку аўтара, творчае ўзаемаўзаўважанне і ансамблевасць выканання. Ствараецца своеасаблівая дыяграма сцэнічнай творчасці: акцэнтывы вылучаюцца па прынцыпу найбольшых дасягненняў і няўдач. Асабліва цікава, на мой погляд, асвятляецца перыяд канца 1930-ых — 1940-ых гадоў. Пра гэты час у гісторыі Юрэйскага тэатра раней увогуле мала пісалі. (Мабыць, з-за небяспекі абвінавачвання ў «сімпатыях

да касмапалітызму».) Таму гэта не адаптацыя ўжо інтэрпрэтаваных навукай падзей, а аўтарская, асабістая трактоўка гісторыі тэатра. Спектаклі менавіта гэтага перыяду Г.Герштейн насамрэч магла бачыць. На яе думку, тэатр быў закрыты ў час росквіту сваіх творчых магчымасцей.

Хоць «Лёс аднаго тэатра» напісаны ў жанры гістарычнага агляду творчай біяграфіі калектыву, ён вельмі нагадвае кнігу ўспамінаў. Інтанацыі мемуарыста змацоўваюць апавед. Яны чуюцца ў стылістычных асаблівасцях мовы, у паўзах-роздумах і ў некалькі абавульненым поглядзе на мінулае. Аўтар пазбягае залішняй дэталізацыі і ўдакладненняў дзеля таго, каб кантрастна акрэсліць розныя перыяды жыцця тэатра. Кніга ілюстравана рэдкімі фотаздымкамі з хатняга архіва.

Вядома, пры падрыхтоўцы рукапісу аўтар знаёмілася з рэдкімі архіўнымі матэрыяламі, а таксама з рускай і беларускай даваеннай перыёдыкай. Але ўсё ж Г.Герштейн абапіраецца больш на ўласную памяць, чым на гістарычныя дакументы.

Кніга своеасабліва спалучае два жанры — гістарычны нарыс і мемуары. Мяжа між тым, што памятае сама аўтарка, або тым, што так добра засвоена па расказах акцёрскага асяродка, і тым, што знойдзена ў гістарычных крыніцах і інтэрпрэтавана, — дакладна не акрэсліваецца. Але гэта не змяншае вартасцей кнігі, а толькі падкрэслівае іх. Гісторык павінен правяраць мемуарыста, а мемуарыст мусіць захаваць вядомую меру скепсісу да спадчыны, пакінутай рэцэнзентамі. У такіх умовах паставіла сябе аўтар кнігі.

Кніга не пазбаўлена гістарычных недакладнасцей. Адступленне ад жорсткай храналагічнай паслядоўнасці ў падачы матэрыялу часам вядзе да прыблізнасці або да неапраўданых храналагічных скачкоў. Так, у разгорнуты аналіз пастановак тэатра канца 1920-ых нечакана ўваходзіць пералік пастановак другой паловы 1930-ых гг. Г.Герштейн часам дэкларуе тую або іншую думку, назіранне, забываючыся, што для чытача, які мае іншы глядацкі вопыт, яе меркаванні не заўсёды падаюцца бясспрэчнымі і патрабуюць аргументацыі або больш дакладнай фармулёўкі.

Мастацкія працэсы, якія адбываліся ў юрэйскай культуры 1920-ых — 1940-ых гг. заслугоўваюць далейшага асэнсавання і вывучэння. Кніга Г.Герштейн абуджае да іх цікавасць. Аўтарка выконвае свой маральны абавязак. Яе голас — гэта голас чалавека, набліжанага да тэатра. Яна ў пэўным сэнсе — ягоная дзіця. І ў тым, што годнасць тэатра, які знік з нашых культурных абшараў абылганым, з ганебным кляймо, аднаўляецца менавіта ёю, ёсць пэўная гістарычная справядлівасць. Кніга выклікае ў чытача павагу і боль за лёс тэатра.

Уладзімір МАЛЬЦАЎ.
Пераклад з рускай мовы.

Хроніка мастацкага жыцця

Афіцыйна

✓ Міністр культуры Беларусі Леанід Гуляйс у снежні мінулага года правёў перамовы з французскім кушор'е і мецэнятам, паслом добрай волі ЮНЕСКА П'ерам Кардэнам па пытаннях матэрыяльна-фінансаванага забеспячэння Тыдня культуры Беларусі ў Парыжы, які запланавана правесці з 15 па 21 красавіка бягучага года. Падпісана адпаведнае пагадненне.

Узнагароды

✓ У канцы мінулага года указаам прэзідэнта Рэспублікі Беларусь «за вялікі асабісты ўклад у развіццё музычнага мастацтва і падрыхтоўку творчых кадраў» медалём Францыска Скарыны была ўзнагароджана прафесар Беларускай акадэміі музыкі Галерыя Сяпанавіч. Гэта выкладчыца выхавала не адно накаленне вучняў, якія цяпер з'яўляюцца кампазітарамі, музычнымі навукоўцамі, лектарамі і выкладчыкамі або ў музычных школах, або ў сярэдніх спецыяльных музычных установах. Значны час К.Сяпанавіч займала пасаду прарэктара па вучэбнай і навуковай рабоце, а таксама выкладала музычна-тэарэтычныя дысцыпліны ў Беларускай акадэміі музыкі. Яна з'яўляецца адным з аўтараў шэрага падручнікаў і вучэбна-метадычных дапаможнікаў па беларускай музыцы для розных званняў музычнай адукацыі. Гэта — «Беларуская музыка 60-ых — 80-ых гадоў», «3 гісторыі музыкальнасці ў Беларусі» і інш.

Алена Бурак.

Памяць

✓ 7 снежня мінулага года заслужанаму дзеячу мастацтваў Беларусі, мастаку і мастацтвазнаўцу Юрыю Карачуну споўнілася 70. Апошнія 20 гадоў свайго жыцця ён узначальваў Нацыянальны мастацкі музей Беларусі. Менавіта тут і прайшла вечарына памяці, падчас якой адкрылася персанальная выстаўка ягоных твораў.

Дні культуры

✓ З 13 па 17 снежня мінулага года ў Беларусі праходзілі Дні культуры Расійскай Федэрацыі. Падчас Дзён у Канцэртнай зале Белдзяржфілармоніі Дзяржаўным акадэмічным Вялікім сімфанічным аркестрам імя П.Чайкоўскага і Маскоўскім дзяржаўным акадэмічным камерным хорам была выканана аратарыя «Іван Жалівы», з сольным канцэртным выступіў заслужаны артыст Расіі М.Фёдаў (скрыпка). У кінатэатры «Масква» адбылася творчая сустрэча з народным артыстам Расіі А.Пятронкам. У Беларускай акадэміі мастацтваў грамадскасць сустракалася з народным артыстам СССР Ю.Саломіным. На сцене Беларускага дзяржаўнага музычнага тэатра Дзяржаўны акадэмічны Малы тэатр Расіі паказаў «Лес» і «Ваюю і ачэкаю» А.Астроўскага. У Мінску, Врэсце і Варанавічах і гарадах Міншчыны выступаў Дзяржаўны акадэмічны кубанскі хор. «Рускае мастацтва XVIII—XX стагоддзяў» — гэта выстаўка твораў з фондаў Дзяржаўнага музея керамікі Расіі і Цвярскай абласной мастацкай галерэі, якая экспанавалася ў Музеі гісторыі і культуры Беларусі. Адбыліся выстаўкі бурштыну і твораў народнага мастака Расіі С.Андрыяні. Гэта — асноўныя мерапрыемствы Дзён культуры Расіі.

Фестывалі

✓ З 29 лістапада па 2 снежня мінулага года ў Бабруйску прайшоў II Фестываль нацыянальнай драматургіі імя В.Дуніна-Марцінкевіча, у якім, акрамя тэатраў Беларусі, узялі ўдзел Музычна-драматычны тэатр імя Л.Украінкі з украінскага Днепрадзяржынска. Па выніках фестывалю

журэ так і не назвала лепшы спектакль. Адзначаны былі выканаўцы жаночых роляў — А.Гайдукіс (Гродзенскі абласны драматычны тэатр), Т.Мархель (Тэатр беларускай драматургіі), Г.Агейкіна (Магілёўскі абласны тэатр драмы і камедыі імя В.Дуніна-Марцінкевіча), І.Нарбекава (Тэатр-студыя кінаакцёра), мужчынскіх — Р.Балацаркоўскі (Магілёўскі абласны драматычны тэатр), А.Кавальчук (Тэатр імя Янкі Купалы). Адметнай прызнана рэжысура спектакля «Навука кахання» (А.Жутжа, Гродзенскі абласны драматычны тэатр). Прыз за арыгінальнае сцэнаграфічнае вырашэнне атрымаў Р.Таліпаў («Восеньскі блюз», Магілёўскі абласны тэатр драмы і камедыі імя В.Дуніна-Марцінкевіча). Лепшыя дэбютантамі названы драматургі С.Вартохава («Поле бітвы») і М.Рудкоўскі («Жанчыны Бергмана»). Узнагароду за плённую распрацоўку гістарычнай тэмы атрымаў драматург С.Кавалёў («Навука кахання», «Саламея Русецкая»).

✓ Адзін вечар снежня мінулага года ў Палацы культуры трактарнага завода доўжыўся III Фестываль гітарнай музыкі «Грыфаманія-2001», у якім узялі ўдзел дзесяць лепшых гітарыстаў беларускай сталіцы, сярод якіх У.Угольнік, С.Трухановіч, С.Анцішын і інш.

Конкурсы

✓ У Гомельскім музычным каледжы імя Н.Скалоўскага і дзіцячай музычнай школе № 1 імя П.Чайкоўскага ў канцы мінулага года прайшоў III Міжнародны конкурс «Музыка надзеі» выканаўцаў на духавых і ўдарных інструментах з удзелам прадстаўнікоў Беларусі, Украіны, Малдовы і Расіі. Гран-пры атрымалі мінчане М.Казлоў (труба) і М.Засценскі (саксафон).

Пленэры

✓ У Заслаўі ў кастрычніку мінулага года прайшоў Першы пленэр маляванага дывана, у якім узялі ўдзел «дываншчыкі» рознага ўзросту (самаму малодшаму было во сем гадоў), рознай мастацкай адукацыі (ад вучняў мясцовых школ да прафесійных мастакоў). А ў лістападзе ў мясцовай музычнай школе прайшла выстаўка работ удзельнікаў пленэру.

Гастролі

✓ З 10 па 16 снежня мінулага года Мінскі струнны квартэт гастралюваў у Швейцарыі. Беларускія музыканты далі 5 канцэртаў у Вругу, Басвілі, Цафінгене, Бадэне. Гастрольная паездка была арганізавана Таварыствам дружбы Ааргау — Беларусь і Дэпартаментам культуры, адукацыі і спорту кантона Ааргау.

✓ У рамках калядных канцэртаў, у якіх бяруць удзел лепшыя харавыя калектывы еўрапейскіх краін, у аўстрыйскай Вене і гарадах Ніжняй Аўстрыі з 3 па 17 снежня мінулага года выступаў Нацыянальны беларускі хор дзяўчат «Раніца». Гастролі адбыліся дзякуючы партнёрскім адносінам з венскім хорам Jung Wien. Высокае прафесійнае майстэрства беларускай «Раніцы» падтвердзілася запрашэннем на калядныя канцэрты гэтага года.

Выстаўкі

✓ Творы жывапісу, графікі і скульптуры выпускнікоў Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта былі паказаны ў снежні мінулага года ў выставачнай зале абласной арганізацыі Саюза мастакоў. Прысвятчалася экспазіцыя дзесяцігоддзю кафедры выяўленчага мастацтва ўніверсітэта.

Наталля Паўленка.

✓ Юбілейная выстаўка жывапісу мастака Івана Кліменкі

прайшла ў канцы мінулага года ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі. Як адначасна ў адзін з мастацтвазнаўцаў, «работы мастака інтрыгуюча-нечаканыя, прымусжаюць задумацца, абуджаюць уяўленне, асацыятыўнае мысленне, але адназначнага тлумачэння не даюць».

✓ У снежні мінулага года ў Цэнтральнай навуковай бібліятэцы імя Якуба Коласа Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі прайшла фотавыстаўка «Сусветная культурная спадчына ў Кітаі», арганізаваная названай установай і Пасольствам КНР. Былі паказаны каляровыя здымкі сучасных кітайскіх фотамастакоў 27 помнікаў прыроды і культуры, якія летась увайшлі ў Спіс ЮНЕСКА.

✓ «Майё Валожынічыне...» — так назваў выстаўку сваіх скульптурных работ Валерыя Калясінікі ў Музеі г. Валожына. Яна прайшла ў снежні мінулага года. Экспазіцыю складалі каля трыццаці твораў, выкананых у дрэве, сілуме, шамоце, граніце, чыгуне, бронзе і гіпсе.

✓ У рамках акцыі «Новыя імёны» мастацкая галерэя Тызенгаўза (Гродна) у канцы мінулага года пачатку новага года пазнаёміла з творами жывапісу Руслана Карчаулі — прыхільніка сюррэалістычнага напрамку ў жывапісе.

Наталля Паўленка.

✓ У сталічнай мастацкай галерэі «Мастацтва» ў канцы мінулага года прайшла выстаўка твораў Віктара Альшэўскага пад назвай «Механізм падзеі». Вось меркаванне аднаго з мастацтвазнаўцаў: «І зноў здзіў! Здаіў! Не толькі новыя карціны, створаныя за апошнія два гады, але і новым канцэптуальным поглядам на сваю персанальную «знакавую» міфалогію, свой лад самацэнных метафізічных вобразаў і нават стылістыку».

✓ Да 110-годдзя з дня нараджэння Максіма Багдановіча літаратурны музей, які носіць ягонае імя, у снежні мінулага года адкрыў мастацкую выстаўку «З любоўю да Максіма», на якую свае габелены і жывапіс прапанавала Людміла Пятруль.

✓ У канцы мінулага года ў мастацкім цэнтры «Жыльбел» (Мінск) прайшла выстаўка твораў чатырох мастакоў — У. і А. Савічаў, Ю. Хілько і В. Герасімовіча.

✓ У снежні мінулага года ў Малой зале Музея сучаснага выяўленчага мастацтва была адкрыта экспазіцыя твораў мастака Валерыя Калтыгіна. Ён паказаў новыя графічныя серыі — «Анёлы ў горадзе», «Аб'ект у горадзе», «Гаўрыліяда», а таксама два цыклы керамічных работ — «Супэрматычныя пачвары» і «Памыініца».

✓ «Ягонны карціны, пазычаныя, лёгкія, пранікнёныя, часам імпрэсіяністычныя, часам пастозна-моцныя, фактурныя, — гэта, як правіла, канкрэтныя, пазнавальныя ландшафты ў вызначаным і заўсёды інтэнсіўна выражаным стане святла і атмасферы і прытым кампазіцыйна закончаным, канструктыўна і рытмічна арганізаваным». Так пра творчасць мастака Уладзіміра Сулкоўскага пісала адна з газет пасля персанальнай выстаўкі ў канцы мінулага года ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі. Гэта шостая персанальная выстаўка твораў мастака.

✓ У Гродне ў канцы мінулага года прайшла калідная выстаўка, на якой экспанаваліся работы чатырнаццаці мастакоў, трох скульптураў, кераміста і кавала. Сярод аўтараў прапанаваных твораў былі Ю. Мацка, Я. Адзіночавка, А. Андзіпаў, У. Панцялееў, А. Салатыцкі і інш.

✓ Сямейны дуэт мінскіх мастакоў — Л. Шчамялёва і І. Рымашэўскі — паказаў у канцы мінулага года ў Светлагорскай карцічнай галерэі імя Г. Пранішнікава работы апошніх гадоў. Пасля месячнай экспазіцыі два творы былі падараваны галерэі.

✓ У мастацкай галерэі Тызенгаўза (Гродна) у канцы мінулага года прайшла выстаўка жывапісу маладога мастака Андрэя Філіповіча, на якой было паказана створанне пасля творчай паездкі ў Германію па запрашэнню культурнага фонду Sachsische Kulturstiftung. Для новых твораў мастака характэрная халодная манахромная гама, дзе-

нідзе асвечаная яскравым колерам. Цікавасць выклікалі работы з серый «З нямецкіх хронік» і «Вобразы жанчын».

Наталля П. Уленка.

✓ Рэспубліканская мастацкая галерэя ў канцы мінулага года прапанавала сваім наведвальнікам выстаўку работ Тамары Сакаловай і Сяргея Кірушчанкі пад назвай «Спакушэнне прасторай».

Прэм'еры

✓ Махаёнкаўскі «Трыбунал» — чарговая прэм'ера ў Тэатры «Вольная сцэна». Галоўныя ролі выконваюць Геннадзь Аўсяннікаў (Калабок) і Тамара Міронава (Паліна).

✓ Адной з апошніх прэм'ер мінулага года ў Беларускам дзяржаўным маладзёжным тэатры стала «Позняе каханне» А. Астроўскага ў пастастаноўцы І. Малова. Галоўныя ролі ў прэм'ерным паказе выконвалі С. Ждан, С. Гусарава, І. Фільчанкоў, С. Сідорчык.

✓ Вольга і Алесь Маханьковы, Алес Рыхтэр, Юрась Франкоў — выканаўцы галоўных роляў у новым спектаклі Беларускага тэатра «Лялька» (Віцебск) «Кот у ботах». Першымі гледачамі пастапоўкі сталі ўдзельнікі тэатральнай лабараторыі лялечных тэатраў Беларусі ў Віцебску.

✓ У канцы снежня мінулага года ў Нацыянальным акадэмічным тэатры оперы Беларусі прайшоў прэм'ерны паказ оперы Д. Вердзі «Трубадур». У стварэнні спектакля ўзялі ўдзел дырыжор А. Анісімаў, рэжысёр Б. Утораў, хормайстар Н. Ламановіч, мастакі Л. Ганчарова і Э. Грыгарук. У галоўных партыях заняты салісты беларускай оперы.

✓ Навагодні падарунак сваім маленькім гледачам зрабіў Беларускі дзяржаўны маладзёжны тэатр. Тут адбыўся прэм'ерны паказ казкі для дзяцей «Па зялёных пагорках акіна». Пастапоўку ажыццявілі рэжысёр-пастапоўшчык К. Агароднікава, мастак-пастапоўшчык М. Лашчыкі. Музычнае афармленне І. Чарапко і А. Батылы. Ролі выконвалі А. Шароў, І. Чарапко, Т. Новік, В. Емяльянаў, Н. Падвіцкая і інш.

Канцэрты

✓ 27 лістапада ў межах фестывалю «Беларуская музычная восень» адбыўся канцэрт сімфанічнай музыкі, наладжаны Польшкім інстытутам. Канцэрт быў прысвечаны юбілею Ігнацы Яна Падзярэўскага. «Дванаццаць песень» (на словы Кутула Мэндэса) і «Татраўскі альбом» выдатнага польскага кампазітара ўпершыню прагучалі ў выкананні сімфанічнага аркестра. Аўтарам удалай і яркай інструментуі стаў М. Жультоўскі. Выконваліся і творы іншых польскіх кампазітараў — П. Лукашэўскага, А. Гурылевіча. Маладзёжны сімфанічны аркестр, складзены са студэнтаў і выпускнікоў Варшаўскай кансерваторыі, уразіў стальым, прафесійным выкананнем. Вельмі прачулена агучыла песні Падзярэўскага салістка Анна Любаньска — мінкі, матавы тэмбр яе мецца-сапрана прынес слухачам сапраўдную асабуду. Адным словам, польскія музыканты з годнасцю прэзентуюць сваю культуру. Ёсць чаму павучыцца.

К. Крывашэйцава.

Экран

✓ «Тайвань на ўздыме: новае кіно, новыя перспектывы» — такую назву мела праграма фільмаў, што была паказана з 13 па 17 снежня мінулага года ў сталічным кінатэатры «Перамога».

Канферэнцыі

✓ У Беларускай акадэміі музыкі ў канцы мінулага года прайшла навуковая канферэнцыя «Беларусь і музычная спадчына XX стагоддзя», у якой узялі ўдзел даследчыкі з Мінска, Гродна, Магілёва, Віцебска.

Народная творчасць

✓ У канцы мінулага года ў Лепельскім краязнаўчым музеі працавала выстаўка работ мясцовых мастакоў пад назвай «Фарбы Лепельшчыны». Разам з творами самадзейных аматараў выяўленчага мастацтва свае творы

(Заканчэнне на стар. 56.)

Summary

Volha Niachai. **“National Film, Belarusian Film”** (p. 2).

The National Festival of Belarusian Film — the Brest film biennial — took place last autumn. Can the films made today in Belarus be called Belarusian? Do they reflect the life of our people, their mentality, genetic memory and present-day spiritual problems? There is one more question: to what extent do these films have a right to be called artistic in terms of imagery (including documentaries)? Or is it only a film production, a means of preserving the production resources of Belarusfilm? These questions are hardly likely to have simple answers.

Liudmila Vakar. **“For Belarus, Chagall and the Others., or the Art of Marc Chagall in the Retrospective of the Artistic Culture of Belarus of the 18th–19th Centuries”** (p. 9).

The art of Marc Chagall is mostly considered in the context of Russian and European avant-garde. His works, however, are easily correlated with the Belarusian artistic tradition and logically continue its development.

“Aleg Zaliotniew: ‘I Have Been Trying to Compose With Sincerity and Inspiration...’ ” (p. 14).

During the period of summers vacations, the lull in the musical life of Minsk was interrupted by the premiere of Aleg Zaliotniew's new composition — the romantic mono-opera *The Solitary Bird*. This event was really interesting and extraordinary, since for the first time in national music a big composition was dedicated to our famous countryman — the poet Adam Mickiewicz.

Yawhen Shuneika. **“Westward, to Make Sketches”** (p. 17).

One of the most important signs of artistic independence is a possibility to travel abroad for professional purposes. Today artists are most of all lured by the closest of the leading Western countries — Germany. Resulting from such travels is the exhibition “Germany As Seen by the Belarusian Artists”.

Ales Taranovich. **“‘Enchantment With Reality’ or the Apotheosis of ‘Heartless Culture’?”** (p. 22).

A horseman, with his head split, is holding his own brain in his outstretched hand. The caption below says: “Body World. Enchantment With Reality”. This poster has been on Berlin's advertising pillars for more than half a year. It is a very popular exhibition, which has been prolonged several times.

Barys Buryan. **“An Instant With Eternity — Argument and Harmony”** (p. 23).

The first among the actors of the Minsk Yanka Kupala Theatre of whom the author thought as a classic of Belarusian actor's art, was Uladzimir Uladamirski. “Old Ulad”, as his colleagues lovingly called him, is scarcely younger than himself.

Ales Kushniarovich. **“The World of Romanesque Art and the Culture of Belarus”** (p. 28).

In the 10th century, with the adoption of Christianity,

the Byzantine artistic style came to Belarus, where it was creatively revised in the 11th–12th centuries by the Polatsk and Grodno artists, who took into account the local ethnic sacral symbolism. At the same time, Western Europe also witnessed the blossoming forth of art connected with the spread of the Romanesque style. However, no special research has been so far done into its influence on Belarusian art.

Vadzim Hlinnik. **“The Choir of Bernardine Fathers in Budslav”** (p. 31).

The history of the Budslav Bernardine Monastery began in 1504. But its heyday was in the latter half of the 18th century. The history of the local choir goes back to that period.

Iryna Smirnova. **“The Harmony of Picture and Music”** (p. 34).

The problem of unity of the screen picture and the music arose as soon as film making came into being. But the silent film had never been really voiceless. Various methods of solving this problem can be observed in the Belvideocenter's programme presented at the 2001 Brest Film Festival.

Nadzieya Sawchanka. **“The Faces and Facets of the Past”** (p. 37).

Last autumn, the National Museum of the History and Culture of Belarus hosted virtually unique photo exhibitions. One of them was “The Art of Photo Portrait: in Search of Traditions. 1860s—1940s”.

Tamara Yakimenka. **“Lidziya Mukharynskaya. The Terra Sacra of the Heritage. A Glance From the 21st Century”** (p. 42).

Lidziya Saulawna Mukharynskaya is a Belarusian folklore musicologist and educator. The main subjects of her research are the genetic nature, semantics and aesthetical essence of folk music. The publication concerns her heritage.

Volha Bazhenava. **“Another Talent of the Princess of Niasvizh”** (p. 46).

Franciszka Ursula Radziwill of the Wiszniewiecki stock (1705—1753) was an extraordinary woman of her time. The Princess's contribution to the golden age of the Niasvizh culture of the 18th century is, as it were, in the shade of her husband's deeds.

She remains in the history of culture as the author of plays, which had been performed at the palace theatre of the Niasvizh Principality for nearly two hundred years.

Uladimir Maltaw. **“On the Destiny of the Forgotten Theatre”** (p. 52).

A review of Hanna Hershtein's book *The Destiny of One Theatre* published in Minsk in 2000. The book traces the creative life of the Belarusian State Jewish Theatre, which once existed in Minsk.

The issue carries the artistic life news of the last months of the past year, pages of the calendar of Belarus for the month of February and advertising.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Радакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машыныцы праз два інтэрвалы ў двух экзэмплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцензуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку аўтарства ў друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 21.01.2002. Фармат 60х90 1/4. Друк афсетным. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд.арк. 8,68. Тыраж 667. Зак. 3351.

Рэспубліканскае ўнітарнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларускі Дом друку». 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

паказалі і прафесійныя мастакі А.Львіноў, А.Скавародка, А.Бухаркін.

✓ Звычайная жанчына Марыя Грынкевіч з пасёлка Шарашова, што на Пружаншчыне, валодае талентам адчуваць прыгажосць і дарыць яе людзям. Пацярджэнне гэтаму — выстаўка яе ільняных тканых вырабаў у Музеі-сядзібе «Пружанскі палацык». Пазнаў з іх частка ўпрыгожана вышывкай, карункавым арнамантам, махрамі. Экспазіцыя была разгорнута ў снежні мінулага года.

Раіса Зінчук.

✓ У галерэі Маладзечанскага музычнага вучылішча прайшла выстаўка твораў настаўніка мясцовай дзіцячай мастацкай школы В.Лазоўскага, дзе былі паказаны жывапісныя і графічныя работы, створаныя восенню мінулага года.

Выданні

✓ У снежні мінулага года выйшаў першы нумар «Тэат-

ральной газеты». Аб'ём выдання — 2 друкаваныя аркушы. Перыядычнасць — 2 разы на месяц. Заснавальнік і выдавец — Юрый Валькоўскі. Галоўны рэдактар — Святлана Бартохава. Заснавальнік спадзяецца, што «дзякуючы газеце тэатр палюбіць нават тыя, хто ніколі не быў ягоным прыхільнікам. Гэта важна, бо менавіта тэатр... можа стаць альтэрнатывай той «чарнуце», якая абрыняваецца на нас з кінаэкранаў і відэа».

✓ Выдавецтва «Беларусь» накладам 1000 экзэмпляраў выдала зборнік песень беларускіх кампазітараў на вершы Васіля Жуковіча. Многія з надрукаваных твораў ужо прагучалі на эстрадзе ў выкананні вядомых спевакоў і Дзяржаўнага канцэртнага аркестра Беларусі, а некаторым яшчэ чакаюць сваіх выканаўцаў.

✓ «Іскры майго жыцця». Так назвала альбом сваіх твораў мастачка Нінэль Шчасная, які выйшаў у мінулым годзе ў выдавецтве «Беларускі Дом друку» накладам 1000 экзэмпляраў. У альбоме змешчана каля трохсот рэпрадукцый работ вядомай творцы.

Старонкі календара: люты 2002

2
50 гадоў з дня нараджэння **Тацяны Іванаўны Отчых**, беларускага скульптара, мастака-медалера.

9
150 гадоў з дня першай паста-
ноўкі ў Мінску оперы «Вясковая ідылія» («Сялянка») на лібрэта В.Дуніна-Марцінкевіча, музыку С.Ма-
нюшкі і К.Кжыжаноўскага.

10
60 гадоў з дня нараджэння **Алега Міхайлавіча Чыркуна**, беларускага кампазітара.

11
195 гадоў з дня нараджэння **Напалеона Орды** (1807–1883), піяніста, кампазітара, педагога, мастака, творчасць якога звязана з мастацкім жыццём Польшчы і Беларусі,
50 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Іванавіча Лук'янава**, беларускага жывапісца.

12
100 гадоў з дня нараджэння **Васіля Піліпавіча Лапіна** (1902–1991), беларускага і рускага спевака, заслужанага артыста Беларусі,
80 гадоў з дня нараджэння **Васіля Уладзіміравіча Паліччука**, беларускага скульптара,

60 гадоў з дня нараджэння **Генадзя Васільевіча Буралкіна**, беларускага скульптара, графіка,
60 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Паўлавіча Дрынеўскага**, беларускага харавага дырыжора, народнага артыста Беларусі.

13
90 гадоў з дня нараджэння **Ганны Купрыянаўны Паікрата** (1912–1995), беларускай актрысы, заслужанай артысткі Беларусі,

85 гадоў з дня нараджэння **Рыгора Васільевіча Дзідзенкі** (1917–1972), беларускага артыста эстрады, заслужанага артыста Беларусі,
75 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Кірылавіча Шэжава**, беларускага артыста балета, народнага артыста Беларусі.

15
80 гадоў з дня нараджэння **Паўла Рыгоравіча Чабаненкі**, беларускага дырыжора, педагога, заслужанага артыста Беларусі,

70 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Мікалаевіча Якавенкі**, беларускага скульптара.

16
80 гадоў з дня нараджэння **Леаніда Уладзіміравіча Шостака**, беларускага самадзейнага разьбіра па дрэву.

17
50 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Восіпавіча Крыжаблёцкага**, беларускага мастака манументальна-дэкаратыўнага мастацтва, жывапісца.

18
80 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Данілавіча Браценнікова**, беларускага скрыпача і педагога, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,

80 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Андрэевіча Савіцкага**, беларускага мастака-жывапісца, народнага мастака Беларусі, народнага мастака СССР.

19
235 гадоў з дня нараджэння **Юзафа Пешкі** (1787–1831), польскага мастака, творчасць якога звязана з Беларуссю,

70 гадоў з дня нараджэння **Альфрэда Пятровіча Шутава**, беларускага дзеяча самадзейнага мастацтва, заслужанага работніка культуры Беларусі.

20
50 гадоў з дня нараджэння **Віктара Арцёмавіча Каўшыркі**, беларускага мастака манументальна-дэкаратыўнага мастацтва і мастацкага прэктавання.

21
60 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Міхайлавіча Паграшоўскага**, беларускага мастацтвазнаўца.

22
80 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Міхайлавіча Марусалава** (1922–1982), беларускага дзеяча шырковага

мастацтва, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,

80 гадоў з дня нараджэння **Івана Ціханавіча Ціханавы** (1922–1993), беларускага жывапісца, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,

70 гадоў з дня нараджэння **Івана Якімавіча Міско**, беларускага скульптара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,

70 гадоў з дня нараджэння **Ірыны Васільеўны Назімавай**, беларускага мастацтвазнаўца і педагога.

23
85 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Аляксандравіча Карнавукава** (1917–1984), беларускага акцёра, народнага артыста Беларусі,

85 гадоў з дня нараджэння **Эты (Эдзі) Майсееўны Тырманд**, беларускага кампазітара і педагога,

75 гадоў з дня нараджэння **Ганны Васільеўны Аўдзееўны**, беларускай спявачкі, заслужанай артысткі Беларусі.

24
100 гадоў з дня нараджэння **Івана Маркавіча Хвораства** (1902–1983), беларускага танцоўшчыка, балетмайстра, збіральніка харэаграфічнага фальклору, заслужанага работніка культуры Беларусі.

26
70 гадоў з дня выхаду першага нумара газеты «Літаратура і мастацтва».

27
125 гадоў з дня нараджэння **Паўла Львіча Ціханавы** (1877–1944), рускага спевака і педагога, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

28
100 гадоў з дня нараджэння **Паўла Нічыпаравіча Гаўрыленкі** (1902–1961), беларускага жывапісца.

29
130 гадоў з дня нараджэння **Вітольда Каятанавіча Вальвіцкага-Бірулі** (1872–1957), беларускага і рускага жывапісца, народнага мастака Беларусі, народнага мастака СССР.

Manifesta 4

Europäische Biennale zeitgenössischer Kunst
Еўрапейская біенале сучаснага мастацтва
Франкфурт-на-Майне, 2002

Ад 1996 года біенале *Manifesta* праходзіла ў розных краінах і гарадах Еўропы. Распачатая ў Ротэрдаме, яна працягнулася ў Люксембургу ў 1998 г. і ў Любляне ў 2000 г. Ужо каля двухсот мастакоў з 46 еўрапейскіх дзяржаў узялі ўдзел у *Manifesta*.

Чарговая Еўрапейская біенале сучаснага мастацтва *Manifesta 4* пройдзе ў горадзе Франкфурт-на-Майне.

З вясны па восень 2002 г. маладыя мастакі, што жывуць і працуюць у Еўропе, пакажуць свае работы ў выставачных і грамадскіх цэнтрах і музеях Франкфурта. Гэты горад быў абраны Радай Мжнароднай арганізацыі Manifesta дзякуючы яго «выдатнай культурнай інфраструктуры». Вылучэнне горада было ініцыявана кіраўніком Мастацкай асацыяцыі Франкфурта Нікалаўсам Шафтваўсэнам.

Адкрыццё біенале адбудзецца 24 мая 2002 г.

Manifesta 4 працягнецца з 25 мая па 25 жніўня 2002 г.

Атрымаць дадатковую інфармацыю і заявіць пра свой удзел у біенале беларускія мастакі могуць па кантактных адрасах, пададзеных ніжэй.

Вэб-сайт: www.manifesta.de

Кантакт: **Manifesta 4**
c/o Künstlerhaus Mousonturm
Martina Aschmies
Waldschmidtstr. 4
D-60316 Frankfurt
Tel. +49 (69) 405895–14
Fax. +49 (69) 405895–40
mediff@manifesta.de

1'2002



MACTAЦTBA



Алесь Пушкін. Ганна. Ляўкас, тэмпера, пазалота, інкрустацыя, 2001.